BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 6 - GIUGNO 1959

Sommario

SAGGI E SERVIZI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: G. C. CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telef. 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telef. 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

L'eredità di Francesco Pasinetti

di ANTONIO PETRUCCI

Il 23 aprile Antonio Petrucci ha commemorato, al Centro Sperimentale di cinematografia, Francesco Pasinetti nel decimo anniversario della scomparsa. Pubblichiamo il testo della commemorazione.

Dieci anni sono trascorsi da quando Francesco Pasinetti è uscito di qui, da queste stesse aule, da queste scale, da questo Centro che amava per andare incontro all'agguato della morte alla quale non era preparato. Il senso di angoscia e di smarrimento che mi colse dieci anni fa alla notizia della repentina scomparsa, è vivo in me ancora oggi. Solo la fede nell'infinita misericordia di quel Dio che per l'uomo ha voluto l'infamia e l'inenarrabile strazio della croce, solo il ricordo della bontà, dirò quasi *naturaliter christiana,* di Francesco Passinetti mi permettono di superare quel senso di angosciato smarrimento e di cercare di dire, a voi giovani che non aveste la ventura di conoscerlo, dell'uomo, dello studioso, dell'artista, del maestro che egli fu.

Penso che, senza indulgere alla retorica d'uso, si possa veramente della sua troppo breve dire che fu una vita totalmente dedicata al cinema, allo studio e all'amore (amore vivo che chiede a tutti di parteciparvi) per il cinema, così come raramente accade di poter dire. Perchè fu, come quello per la sua Venezia, un amore schietto e disinteressato.

Oggi come ieri, molti, troppi giovani, sono spinti al cinema da una vocazione non sempre e non del tutto disinteressata. Purtroppo il mondo del cinema offre allettamenti e attrattive — spesso fate morgane — ai quali non è facile resistere e dai quali è facile invece lasciarsi dominare, soffocare gli impulsi più generosi e più schietti, e talora perfino lasciarsi travolgere. E non parlo dei più volgari e banali soltanto, di quelli che conducono la miss di provincia, per intenderci, ai compromessi equivoci, ma di quella, per esempio, sete di facile ed effimera gloria, di quella malintesa ambizione, di

quel desiderio smodato di una vita, sotto il protesto delle necessità dell'artista, senza freni e senza quella interiore disciplina che sola permette di raggiungere il livello dell'arte. Ebbene, esempio ai giovani di ieri e di domani in questo, Francesco Pasinetti amò il cinema per il cinema e al cinema dedicò tutto sè stesso senz'altra preoccupazione sin da quando studente dell'Università di Padova riuscì a convincere il suo maestro di storia dell'arte, Giuseppe Fiocco, a consentirgli di discutere una tesi di laurea sul cinema. Era la prima volta che in un'Università — e a Giuseppe Fiocco va reso con animo grato il nostro doveroso omaggio — si parlava di cinema e se ne parlava in sede di storia dell'arte, si ammetteva cioè da parte del mondo accademico che il cinema era qualche cosa di più del divertimento domenicale delle folle incolte inconsciamente in cerca di evasione. E non erano quelli anni facili per chi si ostinasse, come Pasinetti, a voler sostenere che il cinema è anzitutto un fatto di cultura intesa nel senso ampio e pieno.

Erano gli anni in cui un critico illustre come Emilio Cecchi insisteva nel contrapporre alle immagini dello schermo, da lui considerate una riproduzione meccanica, proprio il segno di matita e la pennellata di colore. Erano gli anni in cui pochissimi uomini di cultura si accostavano al cinema per cercare di comprenderne l'essenza e quei pochi, purtroppo, che allo studio del cinema si dedicavano non erano italiani, anche se un grande scrittore come Pirandello o un filosofo come Tilgher avevano intuito nel cinema un autentico mezzo di espressione.

Pasinetti dunque si accostò al cinema anzitutto come uomo di studio e di cultura, portandovi quella serietà di metodo nell'indagine che aveva appreso da un maestro come Fiocco, quella curiosità e apertura mentale che di lui cittadino di Venezia faceva un cittadino del mondo. Sono del '31 infatti i primi scritti di lui che si ricordino apparsi nel « Giornale dell'arte » e nel « Gazzettino » di Venezia dedicati al « film italiano oggi », al *Milione,* a *Tabu.*

Nel '32 la Biennale di Venezia, con il prestigio senza pari della sua tradizione, chiamava il cinema a prender posto fra le arti belle. So bene che non fu Francesco Pasinetti a voler la Mostra veneziana e che se il conte Volpi ne fu ufficialmente il fondatore, l'idea divenne progetto sul tavolo di Luciano De Feo (allore direttore generale dell'Istituto internazionale di cinematografia educativa) e a spingerne la realizzazione fu lo scultore Antonio Maraini, in quell'epoca segre-

tario generale della Biennale, che sperava con il cinema di attrarre maggior pubblico ai padiglioni dei Giardini. Non dobbiamo però dimenticare che Fiocco era tra i consulenti più ascoltati a Ca' Giustinian e che intorno a Pasinetti cominciavano già a raccogliersi dei giovani veneziani da lui trascinati alla passione del cinema, che l'atmosfera favorevole in una parola era stato anche Pasinetti a suscitarla, come sarà poi Pasinetti a tenerla viva negli anni che verranno. Non c'è dubbio quindi che la manifestazione veneziana influì su di lui e venne da lui influenzata.

E a questo proposito ecco che conviene sottolineare la modestia dell'uomo. Sottolinearla perchè sia d'esempio, a voi giovani e a noi tutti. In quegli anni di sfrenato arrivismo, in cui gli intriganti si facevano largo a colpi di gomito senza titoli nè meriti, Francesco Pasinetti, che aveva i titoli e i meriti, se ne stette in disparte: non ambì e non chiese alla Mostra quel posto e quel riconoscimento che gli sarebbe spettato di diritto, nè allora, nè dopo.

Consentitemi a questo punto una parentesi per un ricordo personale. L'ultima volta che lo incontrai fu, pochi giorni prima della sua scomparsa, in via Veneto, negli uffici della Direzione generale dello spettacolo. Si riuniva la commissione di esperti della Mostra di Venezia che doveva affiancare la mia opera di direttore appena nominato. Pasinetti, in attesa della riunione, se ne stava solo presso una finestra e così controluce, entrando nella sala, a tutta prima non lo riconobbi. Fu lui a venirmi incontro e fu lui a dirmi le difficoltà che avrei trovato a Venezia per il fatto d'essere, come dicevano, *romano,* ma a farmi al tempo stesso coraggio promettendomi il suo appoggio perchè sapeva che quell'incarico io non avevo chiesto e cercato, ma accettato per quello stesso amore al cinema che ci univa. Fu lui che durante la riunione che seguì prese le mie difese e sostenne i miei progetti; lui, veneziano, che aveva tanto maggiori titoli di me per diventare finalmente il direttore della Mostra. Di quella solidarietà affettuosa non posso non essergli ancor oggi grato. E debbo farne cenno proprio per mettere in luce la bontà e generosità del suo carattere.

Fu, come dicevo, la Mostra di Venezia, i film che vi potè vedere, il materiale che in quell'occasione potè raccogliere, i contatti con uomini di cinema di tutto il mondo che rinsaldò la vocazione di Pasinetti studioso per cui la paziente e meticolosa ricerca di dati, notizie e documenti, non era fredda e circoscritta analisi filologica.

Lo stesso « schedario » — una delle sue « manie » com'egli stesso diceva — « è utile per rendersi conto dello sviluppo del cinema attraverso le persone che lo hanno fatto » Le *persone* e non i nomi e le date di per sè, cioè il contributo vivo, umano, quello di più prezioso che ogni artista può trasfondere nell'opera sua. In quei sette anni, che vanno dalla prima Mostra veneziana, all'uscita della sua « Storia del cinema » per le edizioni di « Bianco e Nero », l'attività filologica di Pasinetti è tutta rivolta allo sforzo di crearsi gli strumenti più adatti alla comprensione profonda della storia del cinema e, a lavoro ultimato, egli stesso avverte che quello che ha fatto non vuole prendere il posto di una storia del cinema come storia dell'arte, perchè un'opera così intesa « è certamente prematura ».

Mario Verdone nello scrivere di lui ha ricordato che proprio la mattina in cui doveva morire gli aveva detto: « Nella storia del cinema si è seguito finora un criterio errato. Ne parlerò alla mia prossima lezione al corso di filmologia. Ho tutta un'idea diversa di come deve essere fatta una storia del cinema. Abbiamo sbagliato e bisogna scegliere un'altra strada ». Non so se quella frase debba essere intesa come una protesta contro quella erudizione che cominciava negli ultimi anni a dispiacergli, non in sé e per sé, ma perchè era un cliché che, dal di fuori, gli si era attaccato, talora persino un comodo pretesto per tenerlo fuori e in disparte. Bisogna però dire che se altri aveva ed ha sbagliato, lui aveva sbagliato perchè — come giustamente faceva osservare Luigi Chiarini nel presentarla ai lettori — la sua era la prima opera che tentava di raccogliere ordinatamente, col maggior numero di dati possibile, tutto il complesso del materiale che alla storia del cinema si riferisce. Poteva apparire modesta a chi era abituato alla faciloneria delle sintesi e delle visioni panoramiche, ma chi sa da quanta fatica, da quante ricerche, da quanta intelligenza e precisione si debba pervenire agli studi critici, non può non apprezzare l'esattezza di metodo di ricerche in un campo dove a lungo hanno regnato e, lasciatemi dire, in parte, regnano ancora oggi il disordine e la fretta. Basta poi aprire sia pure a caso qualche capitolo di quella sua *cronistoria* per rendersi conto di quale remota preparazione e serietà di studi si giovasse Pasinetti nell'affrontare il suo tema, di quanto amore per i classici e di quanta appassionata indagine dei fatti dell'arte fosse nutrito; di come sapesse muovere il periodo per rendere affascinante anche la più arida elencazione di dati; di come riuscisse a dare, con pochi cenni l'idea precisa del contenuto di un film.

La sua attività è intensa e senza riposo. Dal '32 al '41 direttore della rivista letteraria « Il Ventuno »; critico cinematografico della « Gazzetta di Venezia » dal '31 al '35; dal '35 redattore cinematografico dell'Almanacco Bompiani; relatore nel '37 e nel '39 ai congressi internazionali di musica in Firenze sui rapporti fra cinema e musica; critico per molti anni di Radio Venezia. Le sue collaborazioni a quotidiani e riviste a parte quelle assidue a « Bianco e Nero » e a « Cinema » di cui fu redattore, sono numerosissime e difficile — oltre che fuor di luogo in questa sede — sarebbe tentarne un elenco. Non si può invece tralasciare di ricordare però, oltre la « Storia del cinema », già citata, « La regia cinematografica », un libretto di appunti in collaborazione con Gianni Puccini, « Mezzo secolo di cinema », e infine il « Filmlexicon » redatto sulla base del « Kleines Filmlexicon » di Charles Reinert. Furono questi libri a creargli l'ingiusta fama di freddo e metodico raccoglitore di dati e di schedatore. Dico ingiusta perchè Pasinetti fu, sì, metodico, ma freddo, mai. Sotto quell'apparente freddezza che era, in realtà, oltre che modestia, pudore, gentilezza e disciplina di signorile educazione, non si celava, ma direi si conteneva un cuore caldo ed appassionato, un animo generoso e pieno di slanci. Fu questo anzi che gli impedì di divenire quel teorico del cinema, nel senso originale, che la preparazione gli avrebbe consentito, ma che lo spinse a non accontentarsi dello studio di tavolino e lo trascinò alla pratica del cinema, alla sceneggiatura e alla regia.

E più che il suo sogno, la sua vocazione era appunto la regia. « Il regista — egli scriveva — è l'autore del film: realizzare un film significa inventare un film. E l'invenzione è opera del regista, il quale crea la sua opera come il pittore crea il quadro, lo scultore la statua o il narratore il romanzo. Il regista creatore parte da un'idea, da un'ispirazione che può essergli suggerita sia da un fatto di cronaca che da un personaggio storico, da un'immagine come da una musica... A rigore il regista dovrebbe sempre avere l'idea prima del film da realizzare. Che l'idea gli sia offerta da altri ed egli la faccia propria, cioè ne veda le possibili soluzioni cinematografiche, non ne diminuisce il valore. I mecenati del Rinascimento del resto, non commissionavano a pittori, a scultori e architetti le opere, dando ad essi i temi?... In sostanza è sempre il regista che inventa il soggetto, ancorchè ne tragga ispirazione da un'opera di teatro o di prosa narrativa; e ciò sia ben chiaro perchè soltanto il film ha una forma ci-

nematografica definita ». Naturalmente Pasinetti si riferisce al regista-artista, cioè creatore, distinto dal regista cosidetto tecnico, il quale può avere anche qualità creative, ma che sono subordinate al resto.

Nel presentare il suo libretto sulla regia cinematografica Pasinetti teneva a precisare che esso era « frutto esclusivo di esperienze personali, dovute ad un'intensa attività pratica ». In effetti il suo primo e purtroppo unico film di lungometraggio — *Il canale degli angeli* — è del 1934. Volerne dare oggi un giudizio critico in senso assoluto, senza tener conto cioè che si tratta di un film di un giovane che passa dallo studio del cinema alla pratica, dal tavolino direi alla macchina da presa, con la sola esperienza di quel che ha veduto sullo schermo sarebbe non solo ingeneroso, ma ingiusto. Bisogna tuttavia sottolineare che *Il canale degli angeli* era anche uno dei primissimi film girati all'aperto e con attòri non professionisti; dunque un'opera precorritrice in certo senso. Era un film di soggetto e di ambiente veneziano, di quella Venezia che egli diceva « è la mia città che io intendo sopra ogni altra ». Il film non ebbe — e forse non poteva avere — successo commerciale e quindi Pasinetti che ne era, oltre che il regista, anche il produttore, per alcuni anni fu costretto a rinunciare a stare dietro la macchina da presa per rimettersi davanti alla macchina da scrivere. « Purtroppo dovrò, per guadagnare e vivere — scriveva nel '45 a Glauco Viazzi, ma avrebbe potuto scriverlo sin da allora — dedicarmi ancora allo scrivere di cinema, perchè vedo quanto sia difficile fare dei film ».

Nel '39 Pasinetti lavora a « Cinema di tutti i tempi », un'antologia che Luigi Chiarini, proprio qui al Centro Sperimentale, gli aveva affidato a guisa di film didattico, complemento di quel corso di storia del cinema che Pasinetti vi teneva. Sono gli anni, diciamo così, romani, di Pasinetti, che vi scende, redattore di « Cinema », collaboratore di giornali vari, insegnante del Centro, e vi fa ad un tempo le sue armi di sceneggiatore. Lo si vede — e fu là che lo conobbi nel '35 — in giro per i teatri di posa, cercare il rapporto, oltre che umano, di lavoro con registi di consumata esperienza come Negroni e più ancora l'indimenticabile Amleto Palermi. Io ero allora aiuto di Palermi e nel '37 Pasinetti lavorò con noi alla sceneggiatura dei *Due misantropi*. Nello stesso anno legatosi di affettuosa collaborazione con Umberto Barbaro (neanche un mese fa scomparso anche lui) partecipa alla sceneggiatura dell'*Ultima nemica*. Nel '40, quand'io ero già rientrato nei ranghi del giornalismo militante, Pa-

sinetti sceneggia di nuovo con Palermi e Barbaro *La peccatrice* e quindi dà il suo apporto alla sceneggiatura dei film di Chiarini *Via delle Cinque lune* e *La locandiera.*

In quegli anni — a partire dal '41 — Pasinetti ritorna alla macchina da presa come autore di documentari. E' il genere al quale ha legato il suo nome come regista. Viazzi nello scrivere del suo primo documentario *Sulle orme di Giacomo Leopardi* affermava: « Più di ogni altro nostro regista di cortometraggio, Pasinetti porta seco una coerenza assoluta al proprio stile mentale, alla propria individualità, sente per immagini... ». Intendeva dire, io penso, con una parola sola: è un regista. Io vorrei aggiungere invece che nella scelta degli argomenti, Pasinetti, regista non di mestiere o d'occasione, rivela il mondo dei suoi interessi e il proprio temperamento. Dopo Leopardi infatti il tema predominante della sua attività è Venezia, quella Venezia che conosceva da maestro, tanto da averne scritto una guida degna della precisione di uno storico e della puntigliosità di un archeologo oltre che dell'amore di un appassionato studioso d'arte. Ci si sarebbe atteso quindi, a non aver compreso pienamente lo spirito di lui, una Venezia di cui si narrasse la storia attraverso le opere d'arte e ne venissero messe in luce certe curiosità che pure sono tipiche. Invece Pasinetti si sforza di darci sempre una Venezia viva, un'immagine di quella che era la città dei suoi ricordi d'infanzia, dei suoi sogni di adolescente, delle sue meditazioni di adulto: una città di pietre e d'acqua sì, ma principalmente di ragazzi, d'uomini e di donne, popolare e chiara; ragazzi che giuocano, coppie di innamorati, uomini ai loro tipici lavori.

Da questo deriva all'autore una necessità stilistica coerente con quanto aveva sostenuto scrivendo. Sulla base di Eisenstein aveva affermato la validità della regia come creazione immediata, del montaggio a posteriori e quindi girando l'aveva applicato rigorosamente. Voi avete potuto constatare la cura che metteva nella composizione pittorica di ogni singola inquadratura; non avete potuto però ovviamente constatare la copia di materiale che girando *raccoglieva,* sulla traccia dell'idea che lo spingeva per potere poi, alla moviola, lasciarsi suggerire dal fascino delle immagini raccolte la commozione artistica che era nelle sue sequenze. Per questo anche si può notare che non muoveva se non raramente la macchina da presa e ricercava invece con cura direi coreografica il movimento all'interno dell'inquadratura. Soltanto una volta — che io ricordi — in *Città sull'acqua*

— quasi per dimostrare che, volendo, poteva e sapeva anche lui con abilità muovere la macchina, impiegò un solo movimento per narrare tutto il documentario, senza uno stacco. Ma anche in quel caso non fu tanto o soltanto la dimostrazione di un virtuosismo calligrafico di tecnico raffinato o un giuoco, ma la perfetta aderenza del mezzo tecnico alla materia esposta.

Documentari umani dunque i suoi e più ancora documenti e appunti, pur essendo opere compiute nel breve svolgersi della limitazione di metraggio, per un'esperienza che andava maturando e affinando entro di sè. Cito per tutti *Venezia minore* e *Il giorno della Salute* come esemplari in questo senso. Non è difficile rilevare nel secondo certi ricordi di Dreyer (*Il giorno della Salute* è del 1948), specie nella parte rievocativa dei fatti dai quali nacque la tradizione religiosa che diede vita al tempio del Longhena, ma si tratta di ricordi puramente formali e che del resto costituiscono direi quasi la forma indispensabile di quel ritorno indietro nel tempo che è pure la caratteristica viva del lavoro, senza di che la descrizione dell'oggi apparirebbe quasi priva di contenuto. Le prime e le ultime sequenze del film danno appunto la sensazione di un Pasinetti impegnato come non mai al racconto cinematografico nel pieno possesso dei valori compositivi e poetici. Era un regista ormai maturo per una seconda e più decisiva prova nel lungometraggio quando la morte lo colse.

E non gliene mancavano certo le idee. Gli amici tutti che ebbero le sue confidenze lo han detto e scritto, forse mettendo eccessivamente su questo l'accento, quasi dando l'impressione che si possa dire di lui che fu un regista mancato. Pasinetti fu invece un regista che seriamente preferì stare, come regista, inattivo anzichè adattarsi a realizzare film banali o sciocchi o che semplicemente non sentiva. Se si fosse lasciato andare al compromesso, anche troppo facile nel nostro mondo, avrebbe indubbiamente realizzato un gran numero di film, ma forse noi non saremmo oggi qui a ricordarlo, a ricordare, soprattutto, il suo coerente amore per il cinema, la sua serietà d'artista oltre che di studioso. Nel '42 poteva orgogliosamente scrivere, parlando dei suoi progetti e delle proposte che gli venivano fatte: « Io intendo fare del cinema o preferisco non fare. Troppi oggi fanno film non tanto per un'urgenza artistica, quanto per opportunità economiche o tanto per far qualcosa ».

Ma la coerenza, questa coerenza, lasciatemelo dire, si paga e si paga duramente. Nell'agosto del '45, scrivendo ad un amico, sfugge

a Pasinetti quasi un lamento: « Avevo intenzione di non scrivere più di cinema e di dedicarmi esclusivamente alla regia di film. E' questa l'unica attività (montaggio compreso, s'intende) che nel cinema mi interessi veramente. Invece vedo che è tanto difficile combinare... ». E un anno dopo è lo stesso amaro rimpianto di chi sa e sente di poter fare, di chi ha l'urgenza di dire e quasi il presentimento che non sarà più in tempo, ma urta contro il muro dell'incomprensione, della mancanza di fiducia, contro la cerchia degli interessi creati, contro il rifiuto cortese e sorridente del commerciante che non vuole rischiare che non sa rischiare e preferisce rivolgersi a chi rischi non gliene fa correre e continua a manipolare prodotti di facile esito. « Ora film — scriveva nell'anno in cui maggiormente si occupò della Mostra di Venezia che volle si riaprisse, dopo la parentesi della guerra, e si riaprisse degnamente — magari documentari soltanto, non mi accade di farne; e non so per quanto tempo ciò continuerà. E' uno stato di cose che a volte mi avvilisce. Oh se un giorno mi accadesse davvero di poter realizzare *Il soldato Smatek* ». Il *Soldato Smatek* era un racconto di suo fratello, di quel fratello che egli diceva « persona che stimo moltissimo e alla quale sono unito da vincoli spirituali ». Insieme con lui aveva steso anche il soggetto di un film sui bambini e l'avevano scritto sebbene l'uno lontano dall'altro, quasi un modo di tenersi più legati malgrado le distanze, ma nessuna casa volle cimentarsi a produrlo.

Nel '42 aveva messo a punto un progetto di rifacimento di *Sperduti nel buio* lasciando in disparte la figura di Nunzio il cieco che nel precedente famoso film di Martoglio aveva maggiore spicco anche perchè affidato a un attore come Giovanni Grasso. Il film gli era stato proposto dalla Scalera, ma quando la notizia apparve sui giornali cinematografici il progetto era ormai tramontato. Anche nei progetti l'interesse umano si palesava preminente, quell'interesse che aveva approfondito forse più particolarmente girando *Città bianca* e *Nasce una famiglia*. Una clinica di maternità non gli pareva elemento estraneo all'arte, anzi, tanto più vivo in quanto profondamente umano. Doveva dimostrare l'efficacia di un istituto e quindi raccontò la storia di una ragazza che, non essendo sposata, sebbene incinta, pensa di abbandonare il bambino. Un po' alla volta, invece, vivendo nell'asilo materno, dove è stata accolta, nasce e si sviluppa in lei il sentimento della maternità. Era il tema per un film di lungometraggio e Pasinetti doveva contenerlo nelle brevi sequenze di un trecento me-

tri e vi riuscì, grazie a quella facoltà di sintesi che l'esperienza del documentario gli aveva affinato. Tra parentesi: aveva dovuto in quello stesso anno (1942) rinunciare a un documentario che sognava sull'isola di San Lazzaro perchè, per disposizione superiore (soprattutto, si diceva, per non perdere il mercato germanico) non si potevano girare film in cui vi fossero funzioni religiose, croci, preti eccetera. E s'era allora dedicato a una serie di documentari scientifico-chirurgici (trentacinque ne realizzò in due anni) che gli giovarono a sottolineare il valore culturale, educativo e scientifico del mezzo cinematografico. Figlio di un medico si era gettato con entusiasmo in quest'attività e lo dimostra il numero stesso dei lavori portati a termine, compiacendosene anche con gli amici. Ripiegava insomma, ogni qualvolta un progetto diveniva irrealizzabile, su un altro progetto, portandovi lo stesso entusiasmo e la stessa serietà che avrebbe portato nell'accingersi a realizzare quelli che veramente sognava.

Penso quindi si possa dire che, malgrado i suoi molteplici interessi intellettuali, Pasinetti regista avrebbe finito, se ne avesse avuto il tempo, col superare quella barriera di difficoltà che si opponeva alla sua vocazione. Certo chi non è distratto da altre contemporanee e altrettanto vive vocazioni, chi non ha l'amore allo studio che aveva Pasinetti, può più facilmente e più presto arrivare in porto perchè mette tutte le sue energie al raggiungimento di un unico scopo. La proverbiale saggezza del giardiniere che recide tutti i rami tranne quello da cui vuole ottenere la fioritura più bella esige, per essere applicata su se stessi, una tale forza di rinuncia che presuppone anche un'ambizione e una fede nelle proprie qualità che, forse, Pasinetti non possedeva. Proprio perchè era venuto al cinema dalla cultura e dallo studio che gli avevano sviluppato, come sviluppano sempre, una coscienza severa e, talora, esagerata, dei propri limiti. Per di più la sua non era soltanto modestia nei confronti dell'arte, ma era modestia nei confronti degli uomini e questo costituiva l'ostacolo maggiore in un mondo come quello del cinema, oltre a quell'apparente sua freddezza e signorilità che poteva persino venir scambiata per orgoglioso isolamento e superbia.

Chi, più degli amici, può testimoniare — e ha testimoniato — di quel che egli era davvero, dietro le apparenze, sono coloro che, giovani, gli furono vicini e lo ebbero maestro. Trovo infatti in quanto scrissero al momento della sua scomparsa i suoi allievi la conferma di tutto ciò. « Non saprei dirlo con precisione — scrive Guidi — ma

credo che gli altri allievi attori si sentissero un po' a disagio con lui, nei primi momenti. Arrivava in teatro di posa col suo passo gommato e silenzioso, il lungo cappotto sciolto intorno al corpo magro, leggermente proteso in avanti, le mani esangui incrociate dietro la schiena, e con voce lenta e scandita, cominciava a dare gli ordini di scena. Con quella sua aria distaccata e un po' assente, appariva quasi incrinabile. E i giovani attori e le giovani attrici pieni d'impeti e non ancora capaci di proprie estrinsecazioni individuali si dovevano certo sentire un po' intimiditi. Ma presto la sua pacata bonomia e le sue sorrise battute di spirito scioglievano le resistenze anche dei più chiusi. Dagli attori, come del resto da se stesso, molto pretendeva, anche se il suo sistema nel dirigerli non era codificato in regole precise. Teorico ed empirico di prim'ordine a un tempo, Pasinetti sapeva troppo bene quale limitazione poteva derivare dall'applicazione intransigente dell'uno o dell'altro metodo, e con calma paziente, raziocinando, si adoperava a che ciascun elemento scoprisse da sè e per sè i dati esatti dell'espressione voluti, senza imporre soluzioni di scuola, senza perentorietà costrittive, ma piuttosto adattando le teorie ai fattori insopprimibili delle diverse personalità. E ancora paziente, instancabile, esemplare per precisione, offriva di volta in volta nuovi suggerimenti fino al "così va bene" finale ». E un altro, Francesco Maselli: « Quello che di Francesco Pasinetti rimarrà sempre vivo in noi come profondo insegnamento e norma di vita, il lato più bello e positivo della sua personalità, è l'entusiasmo e l'impegno assoluto che lui sempre metteva nel lavoro ». Cincotti infine che lo ebbe direttore, nel breve periodo che precedette la sua scomparsa, nota come non solo la porta della direzione fosse sempre aperta agli allievi, ma soprattutto come egli fosse pronto ad ascoltarli con pazienza fissandoli « con quel sorriso dolce e divertito che amava sconcertare e lasciare perplessi, ma che era solo lo schermo al quale, per una specie di pudore, egli affidava la difesa della sua più segreta interiorità ».

E potrei continuare a citare testimonianze scritte e ricordi personali dei tanti che lo conobbero, gli furono vicini, lo amarono, e non soltanto degli allievi del Centro e dei colleghi, ma anche dei giovani, più o meno suoi coetanei, che egli trascinò all'amore per il cinema, nella sua Venezia e fuori di Venezia. Perchè si deve dire che Pasinetti aveva, insieme alle altre, anche se meno cosciente, la vocazione dell'insegnante, nel significato più nobile, e lo era quindi,

senza pedanterie saccenti, nella vita quotidiana, quasi senza accorgersene, nel bisogno di far partecipi quelli che avvicinava della sua passione, delle sue scoperte, dei suoi disegni, incitando a studiare insieme con lui, insieme con lui a trovare soluzioni, a divulgare con lui quel patrimonio che aveva accumulato e andava continuamente accumulando. Aveva così, senza volerlo, creato attorno a sè una sua scuola. Sembra strano che un uomo all'apparenza così flemmatico e distaccato, così poco mediterraneo direi, potesse suscitare e muovere e mantenere tanti affetti e tanti entusiasmi. Sembra strano se non si solleva appunto, come ho tentato di fare, quel velo apparente di freddezza e se non si pensa che l'amore disinteressato chiama amore. E non si dica che quelli erano gli anni eroici del cinema italiano. Gli anni della giovinezza sono sempre eroici quando sono alimentati da una speranza ideale, da una nobile passione. E poichè ci son sempre, nel perenne fluire della vita, giovani generosi, ci son sempre anni eroici. A condizione, naturalmente, che vi siano uomini capaci di suscitare nei giovani quei sentimenti generosi, con la parola e con l'esempio.

Francesco Pasinetti fu uno di quegli uomini. Sopra tutti gli altri, merito suo principale che dobbiamo, nel ricordarlo, riconoscergli è appunto quello di avere — con Chiarini e con Barbaro — contribuito a creare nei giovani una coscienza cinematografica fondata su uno studio serio e metodico. E quand'anche di lui non avessimo potuto ricordare altro, mi sembra che sarebbe già molto. Egli è stato sì, dunque, un uomo di cinema completo, che conosceva ogni segreto della realizzazione cinematografica, è stato uno scrittore e uno studioso che stava trasferendo lentamente nel cinema tutti i suoi interessi di cultura, ma è stato sopratutto un suscitatore di energie, un lavoratore esemplare, in questo e per questo maestro.

E l'amore per il cinema, la serietà nello studio, la passione per il lavoro siano, per voi giovani e per noi tutti che lo ricordiamo, l'eredità preziosa di Francesco Pasinetti.

Umberto Barbaro, uomo e maestro

di LUIGI CHIARINI

Pubblichiamo il testo della commemorazione di Umberto Barbaro che Luigi Chiarini ha tenuto il 30 aprile scorso al Centro Sperimentale di cinematografia, nel trigesimo della scomparsa dell'illustre studioso e critico.

Consentitemi innanzi tutto di esporre le ragioni che mi hanno indotto ad accogliere l'invito del presidente del Centro di ricordare in questa sede, nel trigesimo della sua scomparsa, Umberto Barbaro. Mi sarebbe stato impossibile — per la conoscenza che avevo di lui, del suo carattere schivo da ogni retorica, per l'amicizia che ci legava, antica, fraterna, fatta di stima e di consonanza morale, tanto da rinsaldarsi in quella vivave polemica delle idee che segnò e rese proficua la nostra collaborazione, nata sui banchi del ginnasio inferiore durante le traduzioni dal latino e durata poi per tanti decenni — tenere quella che si dice una commemorazione. Cerimonie di questo genere suggellano in forma solenne un distacco definitivo in quanto collocano nel passato, secondo una prospettiva storica, l'attività di un uomo. Inconcepibile sarebbe per me considerare in questi termini l'opera di Umberto Barbaro, alla quale per tanti versi sono legato, e che è da ritenersi ancora viva e stimolante anche nei suoi aspetti più combattivi e criticamente discutibili. Quanti ci interessiamo ai problemi dell'arte e della cultura cinematografica avvertiamo che non ci è dato sbrigarci di lui con ampi riconoscimenti ed elogi, ma si deve fare i conti giorno per giorno ancora con il suo pensiero, per maturare le nostre idee mercè il suo contributo e magari in polemica con lui. E' questo il miglior modo, direi l'unico, di rendere omaggio a chi come lui fu polemico fino all'eccesso, aspro talvolta, non per risentimenti personali o, come ha potuto credere chi poco lo conosceva, per cause di ordine pratico e materiale, sì bene per una profonda moralità, per una fede assoluta nelle sue idee, per un ostinato spirito giovanile.

Ho accettato di ricordarlo a voi giovani, qui, perchè in queste

aule egli dette ai suoi allievi il meglio di se stesso, perchè ancora, soprattutto qui, il suo insegnamento è particolarmente vivo; perchè so di trovare in voi, nella vostra mente e nel vostro animo, quella disposizione che mi induce a parlare con lui, più che di lui, come fosse presente tra noi. Perchè, infine, egli amava la compagnia dei giovani nei quali aveva un'immensa fiducia, che si manifestava nel più delicato rispetto della loro personalità. Sin dal primo contatto ne conquistava le simpatie mettendoli subito a loro agio senza far mai pesare la differenza di età, di esperienza, di cultura; li poneva sullo stesso suo piano con quel modo attento e comprensivo di ascoltarli e quel tono pacato e semplice nel rispondere, sottolineando gli argomenti con misurati carezzevoli gesti delle mani, quasi a ricordare che alla forza della ragione si convengono i modi civili e non le incomposte maniere della rissa. Insegnava così, con l'esempio, che la dignità dell'uomo risiede nel pensiero, non gioco dialettico ma impegno morale di vita verso gli altri e verso se stessi, e che le idee buone, da chiunque provengano, finiscono sempre per trionfare ed imporsi per loro stessa virtù. Era questo il fascino della sua personalità: i giovani lo avvertivano e si stringevano intorno a lui per attingere chiarezza e forza nel ribollire delle idee e delle passioni: gli volevano bene perchè lo stimavano.

Mi sembra ancora di vederlo uscire da una di queste aule, circondato da un folto gruppo di allievi, che affettuosamente lo costringevano (ed era grande gioia per lui) a continuare la lezione passeggiando per i corridoi e i cortili. Cercava di rispondere ad ogni domanda, di soddisfare tutte le curiosità, di rendersi conto delle più strane obiezioni, di dissipare qualsiasi dubbio; e se si accendevano discussioni, a volte vivaci per qualche intervento eccessivamente polemico, Barbaro manteneva la sua imperturbabile calma riportando ben presto il dissidio sul piano del sereno dialogo. Nè mutava il tono garbatamente persuasivo di fronte alle obiezioni più ingenue e avventate; solo chi lo conosceva poteva scorgere nel taglio dei suoi occhi un lampo di ironia che subito si spegneva in un incoraggiante sorriso. Perchè ai giovani voleva veramente bene, ai giovani perdonava gli errori sempre motivati da generosi impulsi, nei giovani credeva; nè riuscirono mai a scuoterlo le inevitabili delusioni subite da quanti, usciti dal Centro, si dimenticarono presto di lui e del debito contratto verso il suo insegnamento. E non si doleva neppure che le sue idee riapparissero tante volte con altra paternità. Le idee sono un patrimonio comune, diceva, e l'importante è che circolino, si facciano

strada: proprio quando se ne dimentica l'origine vuol dire che sono diventate di ciascuno e di tutti.

Aveva salde convinzioni, cui rimase fedele fino all'ultimo giorno della sua vita, convinzioni che gli derivavano sì dal marxismo, cui era pervenuto con un continuo travaglio di pensiero, ma anche e prima ancora da uno spontaneo moto dell'animo verso gli umili la cui condizione voleva riscattata in un mondo migliore di uomini veramente liberi, uguali, fratelli. Da queste convinzioni scaturiva coerentemente in lui una particolare visione del film come arte e della funzione educativa e formativa del cinema, scaturiva quell'impegno che lo portò ad approfondire il linguaggio del film, ad analizzarne i valori estetici e sociali, ad ampliarne la problematica — cimentandosi con tutte le idee facendo tesoro di ogni esperienza — e a dare, insomma, un contributo notevole allo sviluppo della cultura cinematografica.

La calma, la serenità, l'ottimismo che non l'abbandonarono mai e che sapeva infondere negli altri (personalmente devo alla sua amicizia questo sostegno in momenti di grande amarezza e delusione) erano il frutto di una chiara coscienza conquistata faticosamente sui libri e con una vita dura che lo aveva messo a contatto coi più stridenti aspetti della realtà sociale. Tra l'uno e l'altro momento non v'era soluzione di continuità per lui, che non reagiva passionalmente di fronte alle più assurde e ingiuste condizioni umane, ma voleva scoprirne le cause e rendersi conto di come fosse possibile eliminarle, così come cercava sui libri e nelle opere d'arte una risposta ai drammatici interrogativi che la vita gli poneva.

Tutta la sua attività porta questo segno caratteristico. Rimasto orfano ancora bambino dovette giovanissimo abbandonare la scuola per il lavoro e ciò lo mise in grado di comprendere prestissimo le aspirazioni del popolo e di sentirsi solidale con lui. La fatica quotidiana non solo non gli fece interrompere gli studi, ma anzi acuì quella che è stata, poi, per tutta la sua vita la sete insanziabile di letture. Ricordo la soffitta della casa dove abitava, un caotico magazzino di libri più disparati: libri di storia, di filosofia, di critica d'arte e letteraria, di politica ed economia, romanzi e grammatiche delle varie lingue, testi teatrali classici e moderni, settimanali, riviste, ritagli di giornali: insomma, una vera babele di carta stampata, in pile e mucchi disordinati anche per mancanza di scaffalature. Tuttavia si trattava di un disordine apparente: era come il

materiale accatastato in un cantiere con cui egli consapevolmente veniva, da solo senza la guida di maestri, costruendo la sua personalità. Bastava aprire uno di quei libri, scompaginato slegato tormentato (Barbaro non era un bibliofilo non gustava del libro l'aspetto ornamentale) per trovarlo pieno di segni a matita, di appunti, di interrogativi ed esclamativi. Lo aiutava una memoria eccezionale per cui nulla andava perduto, tanto che già avanti con gli anni ricordava ancora le prime letture, le interminabili discussioni che avevamo avuto su un autore, una pagina, un'affermazione.

Al cinema cominciò ad interessarsi sistematicamente non ancora trentenne (era nato nel 1902 ad Acireale) nel periodo in cui Emilio Cecchi, nominato direttore artistico della Cines, chiamò attorno a sè un gruppo di giovani d'ingegno. Si era allora nel 1931. Barbaro svolgeva già da anni un'intensa attività giornalistica e letteraria nella quale aveva dato prova di una viva fantasia e di sottile acume critico. Era passato per l'esperienza avanguardistica, esponente di un movimento da lui battezzato « immaginismo », dando vita a due interessanti rivistine « La bilancia » e « La ruota dentata », e con alcuni lavori (« L'inferno », scritto in collaborazione col nostro comune compagno di ginnasio Bonaventura Grassi, « Il bolide », « Scalari e vettori », « Ancorato al cuore di Maria ») rappresentati al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia tra il 1927 e il 1929. Sempre in chiave immaginista (uno stravagante umorismo amaramente satirico) aveva scritto alcune novelle raccolte poi nel volume « L'essenza del can barbone ». Oggetto della sua satira erano i borghesi, dai tronfi professori di filosofia ai banchieri dal cranio blindato come una cassaforte, pieno di titoli e di valori, agli artisti falliti, alle ricche mogli infedeli, mentre quasi sullo sfondo di queste esasperate fantasie si muovevano figurette popolari, disegnate a volte con mano felice, sempre con amorevole comprensione. Opere sostanzialmente intellettualistiche nelle quali era facile avvertire alcune tendenze polemiche di quegli anni e soprattutto l'eco delle letture di ogni genere (dalla filosofia alla narrativa straniera alla psicologia) che egli veniva facendo, ma nelle quali già si sentiva quell'esigenza di comprendere la vita e di rendere questa comprensione nell'arte. Dice lo scultore protagonista del dramma « Ancorato al cuore di Maria »: « Ma tu credi che ancora sia il significato dell'arte che mi sfugge... Ah, caro amico, quello che mi sfugge è invece il significato della vita, che mi si vuota e svanisce... ». Il significato della vita, ecco

quello che il giovane Barbaro cercava, ecco di che cosa aveva bisogno per costruirsi la visione di un mondo in cui il reale si conciliasse col razionale. E intanto studiava le lingue (il tedesco e il russo specialmente) per accostarsi anche a testi proibiti e leggere in originale i grandi narratori russi, gli scrittori della rivoluzione come Maiakovskij di cui in seguito tradusse il poema « 150.000.000 ».

I risultati di questo travaglio si dovevano avvertire nel suo primo romanzo, « Luce fredda », pubblicato presso Carabba nel 1931. E' un romanzo sulla piccola borghesia romana di quegli anni condotto con un'analisi puntigliosa e penetrante, apparentemente spietata, come suggerisce lo stesso titolo, ma dove si avverte più che la speranza la convinzione, per dirla con le parole di uno dei personaggi, « della perfettibilità del male in bene, della esistenza categorica della morale, indipendente dalle norme e dalle sanzioni esterne, che sa porre a sè i suoi più seri impegni e le più severe sanzioni ». Scritto in uno stile volutamente dimesso, tutto volto ad afferrare il senso degli uomini e delle cose, voleva rappresentare, oltre tutto una reazione al prezioso formalismo letterario allora dominante.

Ma fondamentale per lui, e non solo per quanto riguarda la comprensione del cinema di cui già si veniva occupando da qualche anno sulla rivista « Cinematografo », fondata e diretta da Blasetti, fu il suo incontro con Pudovkin di cui tradusse nel 1932 il trattatello «Il soggetto cinematografico», ripubblicato, poi, con altri scritti sulla regia, l'attore e il film sonoro, nel 1935 col titolo «Film e fonofilm» dalle Edizioni d'Italia e ristampato nel 1950 da «Bianco e Nero». Questo incontro ideale, per lui, formatosi all'estetica crociana, come tutti noi di quella generazione, e che verso l'estetica crociana dava spesso segni di insofferenza (ma, sia detto tra parentesi, non gli era facile cavarsela di dosso e doveva per taluni versi rimanerne influenzato per molti anni e in un certo senso fino agli ultimi scritti) questo incontro ideale fu addirittura una rivelazione. Ecco come egli stesso ne parla in «Poesia del Film», che per essere del 1955 esprime il suo pensiero più maturo: « Il mondo del cinema che osservavo con grande interesse da qualche tempo e sul quale avevo già meditato e fatto già, forse, qualche osservazione non banale, mi parve essermi stato, fino a quel punto, sconosciuto ed estraneo; ed ora invece, improvvisamente fattosi mio, mi si svaleva tutto, senza più zone d'ombra e mistero: come visto da dentro, quasi da un figlio d'arte, che vi avesse ogni cosa nota e familiare fin dalla nascita. Ma

non fu neanche questa l'impressione più forte: l'impressione più forte era oltre il cinema stesso. Perchè quel discorso piano di Pudovkin scompigliava, e proprio gettava all'aria, tutta una cultura della quale ero nutrito anch'io, sebbene ne fossi, da sempre, insofferente. Tradussi quei saggi con un entusiasmo che, mi sembra, traspare ancora dalla prefazione, che buttai giù gongolando. *Arte a tesi, arte realistica, montaggio.* Una grande strada dritta, un modo di intendere l'arte diverso, ed opposto, a quello che dominava incontrastatato in Italia e che, proprio per non essere nemmeno filosofia ufficiale ed universitaria, appagava il vago ribellismo individualistico dei miei connazionali ».

Anche se nel ricordare l'avvenimento dopo più di venti anni egli ha calcato l'accento sull'anticrocianesimo, sta di fatto che il pensiero di Pudovkin ha avuto su di lui un'enorme influenza e che la figura del grande regista e teorico russo rivestì per lui l'aspetto di un nume tutelare. Basterà ricordare le pagine commosse che gli ha dedicato, l'impressione che ebbe ricevendone una lettera « come se *gli* avesse scritto — sono sue parole — firmando di suo pugno, che so io, Michelangelo Buonarroti o Leonardo da Vinci », e l'emozione che provò conoscendolo di persona a Varsavia e poi ritrovandolo a Perugia e a Roma. Nel 1950, ripubblicando « Film e fonofilm », Barbaro affermava giustamente nella prefazione: « Gli scritti di Pudovkin sono la via maestra per la quale il cinema è giunto alla piena coscienza del suo essere un'arte, ed io sono fiero di averla percorsa e di averla additata per primo in Italia ».

Ma torniamo agli anni intorno al '30. Barbaro seguita a svolgere un'intensa attività letteraria: prepara un nuovo romanzo, collabora a riviste e settimanali, tra cui « L'Italia letteraria », ma soprattutto è animatore della rivista « Occidente », una rivista di cui non è stata messa in luce l'importanza, in quel periodo, per la funzione che ebbe e il contributo che diede alla sprovincializzazione della nostra chiusa cultura letteraria. A mano a mano che si chiariva in lui il significato della vita e dell'arte il suo impegno si faceva più serio e rigoroso; impegno e rigore pagati di persona, chè gli sarebbe stato facile aprirsi una strada, una brillante carriera, anche con piccole concessioni al fascismo. Egli non fu un militante politico nello stretto senso della parola, ma sul piano della cultura conservò un intransigenza morale che deve essere additata ad esempio perchè rara tra gli intellettuali. Non un rigo, non una parola si può trovare nei suoi

scritti di cui egli stesso abbia dovuto non dico vergognarsi, ma pentirsi. Non uno scritto da nascondere o sul quale tacere. Come ogni uomo che pensa e per il quale il pensiero è viva dialettica, modificò, corresse col tempo talune sue affermazioni; ma di questi mutamenti dette sempre ampia e motivata ragione.

Ad avvicinarlo al cinema contribuirono due fattori: l'essere egli un intellettuale che si sentiva legato alle masse popolari e il suo interesse, la sua passione per le arti figurative. Di queste cominciò ad occuparsi ancora ventenne seguendo all'Università i corsi di Roberto Longhi col quale doveva, poi, stringere una salda amicizia e che fu per lui, nel campo della critica d'arte, una guida, un costante punto di riferimento. Poco prima della sua morte nella stanzetta della clinica di S. Antonio, che non posso ricordare senza sentirmi preso da una infinita angoscia, tracciandomi il disegno di una collana di libri sull'arte che doveva dirigere, mi parlò di Longhi con quel calore e quell'ammirazione senza riserva con cui aveva scritto di Pudovkin; e il male e le sofferenze furono per qualche momento dimenticati. Caro, amico, quale gioia sarebbe stata per te e impagabile leggere questo giudizio di Roberto Longhi: « Ma anche per l'arte figurativa in senso stretto, Barbaro continuò attentissimo al muoversi degli studi più liberi e ne diede referti di tanta penetrante esattezza da stupirmi e di cui, per quanto mi riguardava, gli sono rimasto grato per sempre ». Di critica d'arte seguitò sempre ad occuparsi anche quando gli studi cinematografici erano divenuti la sua principale attività: scrisse diversi articoli sulle più importanti Mostre che si venivano facendo, tradusse del Woellflin « L'avvicinamento all'opera d'arte » e nell'immediato dopoguerra pubblicò « Le ricche miniere della pittura contemporanea ». In collaborazione col Longhi realizzò due documentari d'arte su Carpaccio e Caravaggio. « Nel corso di quei lavori, scrive Roberto Longhi, furono i fotogrammi in movimento e le modeste carrellate sulle immagini del Caravaggio, con la loro forza di verità, l'argomento determinante per convincermi dell'urgenza di reintrodurre più comunemente nel discorso critico quel concetto di « realismo » che l'imperante astrattismo idealistico ci aveva per tanti anni precluso. E' dunque al « regista » Barbaro che devo quell'accrescimento di libertà mentale ed amo rendergliene qui fedele testimonianza ».

Ai tempi della Cines e su consiglio di Emilio Cecchi egli tradusse e riassunse il libro di Arnheim, che, come scrisse l'Arnheim

stesso, circolava tra gli « iniziati », in fascicolo poligrafato, come il manifesto segreto di una carboneria. Il testo fu poi pubblicato in « Bianco e Nero » nel 1938. Tradusse anche scritti di Eisenstein e di Bàlàzs, accompagnandoli con note informative e critiche precise ed acute, sì che si può affermare, al di fuori di ogni retorico e postumo elogio, essere stata la sua attività il primo, importante, fondamentale impulso che ha portato in Italia i problemi del film sul piano della cultura; fatto notevole non solo per il cinema, ma per la cultura stessa che da quella problematica ne venne arricchita. Strenuo sostenitore del realismo, per una profonda convinzione estetica che coincideva col suo mondo morale, ne affermò criticamente i principi negli scritti e nell'insegnamento, contribuendo a diffonderne quella coscienza i cui frutti si dovevano vedere nella fioritura del nostro cinema dopo l'ultima guerra.

Per la Cines, oltre a svolgere un'opera di consulenza su soggetti e sceneggiature, realizzò un documentario, *Cantieri dell'Adriatico,* testimonianza felice della sua visione cinematografica dei suoi costanti interessi sociali.

Dal 1935, anno della sua fondazione, Barbaro venne ad insegnare al Centro Sperimentale. Nessuno più di lui ne aveva i titoli, nessuno avrebbe potuto portarvi più di lui competenza, passione, rigore critico, capacità di insegnamento e di metodo. Se ne resero conto anche le autorità politiche tanto che il ministro di allora, essendogli stato segnalato Barbaro come « sovversivo » dal direttore generale della Polizia, assunse su di sè ogni responsabilità affermando che si trattava di una posizione puramente ideologica, estranea, cioè, ad ogni attività militante. Il ministro, cui si deve questo riconoscimento, non lo fece tanto per spirito liberale, quanto perchè nel suo dinamismo fascista considerava con spregiudicatezza l'apporto di Barbaro molto importante per un rinnovamento dall'interno del nostro cinema.

E al Centro Barbaro potè insegnare con la massima libertà: si era stabilita per varie ragioni, forse perchè gli studi cinematografici erano chiusi a una cerchia di iniziati, forse per il prestigio che un istituto di questo genere conferiva all'azione del regime nei riguardi della cinematografia, una specie di zona franca della cultura dove tutte le idee potevano liberamente confrontarsi. Condizione indispensabile per un istituto come questo, di cui è consapevole il vostro presidente. E in effetti, allora, nè per l'insegnamento, nè per la ri-

vista « Bianco e Nero » uscita poco dopo e sulla quale Barbaro scrisse continuamente e per la quale tradusse saggi di teorici senza preoccupazione della loro origine nazionale, razziale e politica, nè per la collezione di libri, che affiancò con gli stessi criteri « Bianco e Nero », si ebbero mai noie, salvo qualche taglio, come per l' « Estetica del film » di Bàlàzs, delle parti più spiccatamente politiche. A chi aveva la responsabilità della cinematografia in regime fascista non si poteva chiedere di più.

Furono gli anni del Centro un periodo di intenso studio e lavoro per Barbaro e di stretta collaborazione tra noi due, a cui si unì più tardi il composto fervore di Francesco Pasinetti. Da parte mia avevo assunto con giovanile baldanza il compito di organizzare e dirigere una scuola di cinema senza rendermi conto lì per lì delle enormi difficoltà a cui andavo incontro. Si trattava di definire le materie per i vari corsi, di stabilire un metodo, di trovare un giusto equilibrio tra la teoria e la pratica, di approntare non solo il materiale didattico, ma i testi necessari per l'insegnamento. Tutto era da fare e in un mondo, come allora quello della produzione, degli uomini di mestiere, che, ad eccezione del generoso Blasetti, già promotore presso l'Accademia di S. Cecilia di una rudimentale ma benemerita scuola di cinema, guardava ironicamente a noi poveri intellettuali come a degli illusi che si perdevano nei fumi delle astrazioni.

Furono anni, particolarmente i primi passati negli scantinati della scuola professionale di via Taranto, fervidi e pittoreschi, ricchi di esperienze e di discussioni, anni in cui ancora era difficile stabilire una netta separazione tra insegnanti ed allievi, sia perchè tra questi vi erano personalità di un certo spicco, sia perchè gli insegnanti stessi, a cominciare dal direttore, avevano molto da imparare. In quell'entusiasmo disordinato, fatto di ricerche e di tentativi, Barbaro rappresentò un punto fermo: dalla nostra collaborazione nacque la rivista e quella collana sui diversi aspetti del film, che doveva in seguito avere tanta fortuna. Nacquero quelle antologie che compilammo insieme (« I problemi del film », « L'attore », « L'arte dell'attore ») nelle quali raccogliemmo l'essenziale dei testi più importanti sulla tecnica e l'estetica del cinema, sulla recitazione. Cominciarono a circolare così tra gli allievi le idee di Pudovkin, di Bàlàzs, di Eisenstein, di Arnheim, di Stanislawskij, mentre si andavano raccogliendo i film classici (da *Intolerance* al *Potemkin* a *Der letzte Man*)

e si progettavano film didattici di cui Barbaro realizzò quello sulla recitazione cinematografica.

Il risultato di tutto questo lavoro e del suo insegnamento è consacrato nel volume « Film: soggetto e sceneggiatura » edito nella collana di studi di « Bianco e Nero » nel 1939, in un saggio sull'attore cinematografico apparso in un fascicolo del '37 della rivista e nello scritto, « Il problema della prosa cinematografica », pubblicato nel 1942, sempre in « Bianco e Nero ». Il pregio del volume, oltre che nella sua grande chiarezza e nell'efficacia delle esemplificazioni tratte anche con singolare pertinenza dalle arti figurative, consiste innanzi tutto nell'aver impostato il problema del film in quello più generale dell'arte. Impostazione rigorosamente criticata che Barbaro è stato uno dei primi a sviluppare con tanta ampiezza e organicità. Il suo pensiero, influenzato dall'estetica crociana e dalle teorie sul film di Pudovkin, presenta tuttavia aspetti originali e approfondimenti propri di quella dialettica che come abbiamo visto era il fulcro della sua personalità: l'interesse artistico e quello sociale.

Il primo e più importante capitolo del libro è dedicato al problema estetico. Partendo dal principio dell'unità dell'arte, intesa come processo spirituale, e riaffermando l'inscindibilità di contenuto e forma egli si richiama a quello che il Croce ha definito *carattere di totalità* per affermare che l'opera d'arte è « una visione del mondo, nata da complessi fattori storici, che si attua attraverso varie elaborazioni in una visione particolare, ma suggestiva, nella sua pregnanza di universali valori... ». Da ciò ne deriva che é « solo una pratica ed esterna considerazione quella che diversifica l'arte in arti singole, a seconda delle materie e delle tecniche che costituiscono i mezzi della loro fisica produzione ». Di qui anche il rigetto delle due posizioni antagonistiche (naturalismo e formalismo) che, basandosi sui mezzi espressivi, valutano le arti e le opere in rapporto al « grado di maggiore o minore naturalismo ». Mentre la tecnica essendo il « complesso di mezzi specifici di ogni singola opera colla quale essi fanno un corpo perfetto... non può essere separata dalla creazione, estratta dalle opere, codificata, appresa, ripetuta, come vorrebbero i retori e i grammatici, che *infuriano* anche nel campo della cinematografia ». Il che non vuol dire che non esistano e che non possano indagarsi i limiti che differenziano le arti tra di loro... « purchè si tenga presente che si tratta di limiti puramente estrinsechi che non toccano la vera natura dell'arte ». Sicchè l'evolversi e l'arricchirsi

della tecnica e in conseguenza l'evoluzione formale « corrisponde all'evoluzione sociale, politica e filosofica... Giotto è più grande del Vasari, ma la più ricca tecnica di questi corrisponde a un più moderno *pensiero* ». Per cui se è *giustissimo aver sfatato gli illusori concetti di origini, sviluppo e decadenza dell'arte non è accettabile la tesi crociana che nega la possibilità di una storia dell'arte.* Così ogni artista è legato al suo tempo e tra gli artisti si possono trovare parentele ideali, un mondo poetico affine che porta a un impiego simile di mezzi espressivi: da ciò quelle che si chiamano vere e proprie scuole.

Da tali considerazioni, per le quali Barbaro si avvale largamente dell'autorità e dei risultati del metodo critico di Roberto Longhi, ne discende che l'arte *non solo può esser frutto di collaborazione, ma, almeno in un senso largo e indiretto* (quello tra l'artista geniale e la sua scuola e tra l'artista stesso e quanti l'hanno preceduto e di cui egli riflette insegnamenti e influenze) *non può non esserlo.* E ancora se si ammette col Croce che « l'arte è una e nella sua attuazione si sceglie, sia pure in seguito ad un complesso di fattori storici, che si concretano nelle sue intrinseche necessità, i mezzi che le convengono, nulla si oppone alla fusione di più tecniche ».

Mentre il teatro si dibatte nella contraddizione del rapporto testo-spettacolo (Barbaro nega la possibilità di interpretare i testi e riprodurli secondo la tesi del Croce dell'intraducibilità dell'opera d'arte) il cinematografo elimina questa contraddizione in quanto « è libera e autonoma creazione in tutte le sue fasi, che debbono essere considerate come successive elaborazioni della materia, compiuto da un complesso collaborante al conseguimento dell'unità dell'opera ».

Ed ecco che indagando non le differenze, ma quanto di comune v'è nelle arti (metodo opposto a quello di Arnheim) Barbaro giunge ad affermare l'artisticità del film; l'ultimo ostacolo (cioè la presunta meccanicità del cinematografo) egli lo rimuove osservando acutamente che non sono « macchine quelle che concorrono alla produzione del film..., ma sono *strumenti*: lungi cioè dall'avere automatismo e indipendenza, e lungi dall'asservire quindi a sè gli uomini che li manovrino, sono sempre soggetti alla volontà creatrice di essi ».

Da questo breve riassunto del suo pensiero risultanto chiaramente quei presupposti a cui rimarrà sempre fedele anche quando, per l'influenza degli studi estetici e critici marxisti, taluni concetti mutuati dall'idealismo e da Croce verranno a cadere o saranno ad-

dirittura rovesciati. I cardini della sua teoria resteranno sempre l'unità dell'arte, la possibilità della fusione di più tecniche, la collaborazione creativa e soprattutto il rifiuto di ogni naturalismo e formalismo che svuotano l'arte della sua alta, umana significazione.

Passando, poi, alla trattazione del film egli accoglie, approfondisce, e corregge anche, le geniali affermazioni dell'empirico Pudovkin, sistemandole nella sua visione generale dell'estetica. Ed ecco che lo « specifico filmico » acquista un valore di tendenza; il tema o la tesi (quella visione del mondo che è alla base dell'opera d'arte) diviene « l'asse etico della collaborazione, la determinante delle soluzioni dei problemi espressivi del film ». Non si tratta, aggiunge Barbaro, di una tesi da dimostrare come un teorema di matematica giacchè altrimenti i film di propaganda sarebbero tutti capolavori mentre spesso si verifica proprio il contrario.

Il tema deve essere espresso dialetticamente: egli accetta la definizione del film di Eisenstein (che ammirava come grande artista, ma non come teorico cui si dovevano solo alcune affermazioni apodittiche illuminanti): « La rappresentazione di un conflitto in una idea ». Ma al protagonista che incarna l'idea, l'eroe che commuove i pubblici di tutto il mondo, egli preferiva, più modernamente, l'idea incarnata dallà vita di un popolo, mentre l'individuo avrebbe dovuto rappresentare l'elemento di resistenza, il conflitto, evitando così di cadere nell'individualismo borghese e nella rettorica del protagonista romanzesco.

Qui ci si riallaccia all'importanza morale e sociale del film, cui Barbaro dedica un capitolo, e che sottolinea in continuazione, mettendo in evidenza quei caratteri che fanno del cinema un'arte per il popolo « la più formativa, quella la cui portata sociale ed umana è la più potente », arte che postula autocoscienza, impegno morale e responsabilità nei suoi creatori. Di qui la netta condanna dei film di evasione e quella del « lieto fine » immorale e, come egli dice, *essenzialmente anticristiano;* di qui il disprezzo per l'ottimismo imbecille dei film di confezione che presentano come un mondo meraviglioso quello dei locali notturni, delle donne facili, degli ambienti di corte operettistica « e di altrettali porcherie », mentre il sano ottimismo, quello che concilia con la vita reale *non può non conciliare anche e soprattutto con la tenacia e con lo sforzo che essa esige per attuarsi secondo le leggi del buono e del vero e del bello.*

In base a questi presupposti e in questa luce egli analizza il lin-

guaggio del film rifacendosi sostanzialmente allo schema di Pudovkin, ma arricchendolo di osservazioni ed esemplificazioni tratte dalla sua vasta cultura letteraria e figurativa. Originale è la sua posizione per quanto riguarda l'attore cinematografico (discende dal considerare il film opera collettiva) definito attore creatore rispetto a quello del teatro che è interprete. Mentre questi, infatti, ha un testo che è in sè opera poetica nella quale i personaggi sono completamente configurati, quello ha una semplice traccia giacchè la sceneggiatura, comunque la si voglia considerare, non è che un momento della creazione.

Nel saggio « Il problema della prosa cinematografica » egli dimostra acutamente come al film, per le sue peculiari caratteristiche, tra le altre quella di avere solo il tempo presente (i fotogrammi non si coniugano ricorda con Bàlàzs), è negata la possibilità di esprimere concetti astratti, giudizi, ragionamenti, *che come tutti sanno sono la derivazione di un giudizio da un altro*. Non solo: « il film, come ogni linguaggio artistico *ha limiti strettissimi nella sua capacità documentaria* ». Sicchè « intendendo naturalmente per prosa la non poesia, cioè la non arte, diciamo dunque come conclusione che *non può esistere una prosa cinematografica*. Che non è mai esistita... ». E allora, si domanda Barbaro, i film documentari? I film didattici? e risponde: « Alcuni documentaristi... credendo di illustrare condizioni di vita, metodi di lavoro, e di trarne conclusioni importanti hanno fatto dell'arte. I soli documentari che interessino, i soli film didattici, son quelli ». Nel saggio egli ritorna sul problema del *cinema cinematografico* e del *cinema puro* ribadendo « la possibilità della fusione di più tecniche e la collaborazione artistica », cardini dell'artisticità del film.

Dopo la guerra fu commissario e direttore del Centro Sperimentale fino al 1948 e direttore di « Bianco e Nero »; nell'anno scolastico 1948-49 consulente della Scuola superiore di cinematografia di Lodz; fu anche fino al 1947 critico cinematografico dell'« Unità » di Roma; era attualmente da diversi anni critico cinematografico del settimanale « Vie nuove ».

L'evoluzione del suo pensiero in questo periodo si può trovare nelle dispense delle lezioni tenute in Polonia, « I problemi dell'estetica marxista », nel volume « Il cinema e l'uomo moderno » in cui ha raccolto con un'ampia introduzione le relazioni e gli interventi al Convegno internazionale di cinematografia di Perugia del settem-

bre 1949, nel suo libro « Poesia del film », pubblicato nel 1955 e nell'intervento al Convegno sul realismo, tenutosi all'Istituto Gramsci nel gennaio di quest'anno.

Senza contraddire le tesi fondamentali esposte in « Soggetto e sceneggiatura », egli ha cercato di conciliare con rigore critico non solo le istanze marxiste, ma anche la sua precisa fede politica coi problemi estetici del film; ha cercato di intendere e conciliare con questi problemi la stessa produzione cinematografica sovietica degli ultimi quindici anni così diversa (e a mio giudizio certo non in meglio, come scrissi in polemica proprio con lui) da quella dei tempi del *Potemkin* e della *Madre*. Egli parlò in proposito di una *terza fase* del cinema di fronte a film come *Sei ore dopo la fine della guerra* di Piriev dandone una critica motivazione, senza certo contraddirsi di fronte all'anticinematograficità dell'opera, lui che non aveva mai voluto teorizzare lo *specifico filmico* e che aveva posto sempre l'accento sul contenuto ideologico dell'arte. Sul giudizio nei confronti di Piriev si potrà dissentire (e io dissento e ho sempre dissentito), ma ingiusto sarebbe accusare Barbaro di faziosità politica. A chi allora gli mosse questa sciocca accusa egli rispose seccamente: « Io mi arrogo il privilegio o, se si preferisce, (...) io considero mio fermo dovere (e non da ieri che è un po' meno difficile) quello di asseverare e di scrivere, in ogni caso e sempre, ciò che penso; che è una cosa che tutti coloro che mi conoscono in genere e quelli, in particolare, al cui giudizio io tengo, sanno benissimo (e per la quale sarà tuttavia una grande e poco probabile fortuna se, per così dire, da questa lacrymarum valle sane a Gesù riporterò le spalle) ».

Nel volume « Il cinema e l'uomo moderno », difendendo la nuova posizione critica di Pudovkin, che aveva rinnegato la schematizzazione del montaggio, egli spiegava che si trattava di uno schema formalistico, la cui caduta non intaccava i cardini della teori del grande regista sovietico basata sui concetti di *tema, collaborazione artistica, materiale plastico, asincronismo*. Nelle stesse pagine impetuosamente affermava che partire dal marxismo per porsi il problema del film significa studiare un fenomeno reale nella complessità dei problemi che tocca, senza preoccupazioni di estetica purezza. Significa certo considerare il film per quello che è, un fatto artistico. Ma questo non ci impegna affatto, da qui, a respingere come extra-estetico nessun ordine di riflessioni che esso possa suggerirci, nessun tipo di indagine che esso possa sollecitarci a condurre.

Giacchè considerare il film dal punto di vista del pensiero marxista significa considerarlo al di fuori dell'estetica formalistica ». In quel momento accesamente polemico liquidava sbrigativamente con irruente baldanza gli ultimi filosofi idealisti italiani. Ma a quella foga polemica doveva succedere in lui, che non si nascondeva certo i problemi, un più meditato ripensamento.

Così nel suo ultimo volume, « Poesia del film », egli da una parte tien fermo il concetto dell'unità, dall'altra postula l'inscindibilità dell'ispirazione artistica e della tecnica esecutrice, affermando che « ciò che è comune a tutte le arti è l'atto fantastico, mentre ciò che distingue l'arte in arti singole sono la materia e la tecnica diverse per le diverse arti ». L'atto unitario della creazione artistica, egli esemplifica, « consta di un procedimento intellettuale, di natura conoscitiva (fantasia-immaginazione), che si realizza e si conclude in un procedimento tecnico, cioè sulla scelta di una materia e della maniera di trattarla ». Posizione che non sembra superare le residue influenze idealistiche. Comunque egli, in questo scritto, rivaluta lo « specifico filmico » che identifica nel montaggio, il quale « implica e compendia non solo inquadratura e primo piano, ma anche soggetto e sceneggiatura; nonchè modi di illuminazione e di recitazione e, in una parola, tutta la tecnica cinematografica che è determinata dalla previsione della sua fase ultima, il montaggio *strictu sensu* ». Ammette che la maggior parte delle opere riconosciute come arte non contraddicono lo specifico; le rare eccezioni confermano la regola.

Nell'intervento al Convegno sul realismo ritorna sul problema riaffermando l'importanza dei mezzi espressivi, disconosciuti da Croce e avvertendo che nella elaborazione di un'estetica realistica si pone l'esigenza del rinnovo della terminologia derivata dall'idealismo. Anche questo aspetto è indispensabile per superare il concetto crociano di istituzione-espressione. Siamo, dunque, sempre nella problematica. Polemizza con le tesi di Arnheim e di Emilio Cecchi che sopravvalutano negativamente la natura tecnica del film per affermare la sua convinzione che « proprio il suo essere così strettamente legato alla realtà *fa* del cinema una forma d'arte d'enorme importanza culturale e sociale. Da ultimo osserva che considerando base artistica del film il montaggio (e cioè un fatto tecnico) si riconferma anche il valore essenziale della struttura nell'opera d'arte; e la struttura è razionalità ». Ma la struttura nel film, come ha inse-

gnato Pudovkin, dipende dalla presenza di una tesi, *che dà all'arte quella praticità e funzionalità implicite nella razionalità.*

Come si vede, nel complesso di questi scritti vi sono arricchimenti e approfondimenti del suo pensiero, un'aperta problematicità che contraddice le asserzioni a volte dogmatiche e i disconoscimenti radicali (come per quanto si attiene all'estetica idealistica di cui non si era completamente liberato); ma quella che potrebbe apparire come contraddizione maggiore è l'asprezza di giudizi sui film nella sua attività di critico militante: un'asprezza da lasciare a volte sconcertati.

Qui era in gioco il profondo concetto che aveva del valore morale e sociale del cinema e, direi, di tutta l'arte; un concetto che determinava il suo gusto, al di fuori di ogni ideologia politica. Così amava Manzoni e Caravaggio, Dostojewskij e Leopardi, la *Giovanna d'Arco* di Dreyer e *La madre* di Pudovkin ed elogiava nella produzione cinematografica corrente film come *Bernadette* di King. Amava i film italiani neorealisti e più la schiettezza quasi rozza di Rossellini che l'eccessiva cura formale di Visconti, la semplicità toccante di Zavattini e De Sica che le complessità psicologiche di Antonioni. Ripugnavano alla sua moralità, ma anche al suo gusto, per quanto tecnicamente raffinati fossero, i film torbidi, violenti, sensuali: quasi mai riusciva a vederli per intero. Le sue critiche, allora, sempre scritte con uno stile vivo e incisivo, sempre piene di riferimenti culturali pertinenti, a volte piacevolmente argute, divenivano sferzanti fino alla insolenza: esprimevano tutta la rivolta di chi come lui aveva un concetto altissimo della funzione educativa e sociale del film.

Ho dialogato e polemizzato con lui tutta la vita ed è stato questo il miglior fondamento della nostra amicizia. Mi sembra di averlo ancora a fianco, vivo, ad ascoltarmi col suo sorriso smaliziato, ma affettuoso e incoraggiante, se gli dico qui, come sempre, che in tante cose non sono d'accordo con lui, in alcune per divergenze profonde, ma che, come sempre, ho ancora molto da imparare dai suoi scritti anche là dove mi costringono a un nuovo ripensamento e a un maggior rigore critico per controbbatterne le tesi. Molto egli ha insegnato a tutti noi, molto egli può ancora insegnare a voi giovani con le sue opere e col suo esempio: è un insegnamento di impegno morale sia nell'arte che nella vita, un impegno a battersi rigorosamente per le proprie idee con lo studio e il lavoro nel civile rispetto di tutti gli uomini, anche degli avversari quando abbiano lo stesso nostro

impegno e la stessa nostra onestà. E un avversario non comune è certo, per quanti possano dissentire da lui anche sui presupposti ideologici, Umberto Barbaro. La sua ricchezza spirituale egli non ha mai voluto barattarla con gli agi della vita; e allora possiamo dire che veramente poveri sono quelli che pretendevano un simile baratto, quelli che valutavano la sua dritta e inflessibile personalità morale alla stregua di opportunismi contingenti e, pur stimandolo, lo trovavano scomodo. Egli, infatti, non si piegò mai a nessun conformismo perchè gli era costituzionalmente impossibile fare o dire cose di cui non fosse profondamente convinto.

Questo è il patrimonio che ha lasciato a tutti noi; a voi specialmente, o giovani, in cui vedeva già la promessa di un mondo migliore; sappiate conservarlo e arricchirlo col vostro lavoro sì che se ne possa vedere riflessa la luce nei film italiani di cui domani sarete gli artefici.

Cannes 1959: i figli di Rossellini

di *ERNESTO G. LAURA*

Cannes ha offerto quest'anno un'edizione mediocre, mettendo allo scoperto quanto superata sia la formula su cui si regge, quella della libera partecipazione di ogni Paese col film che desidera. Si è come ad una fiera campionaria: nessuna garanzia di qualità minima, il prodotto varia da stand a stand. Né migliore sorte è riservata alla premiazione: una giuria composta di elementi eterogenei, da cui sono per lo più assenti i giudici per eccellenza delle opere d'arte — e cioè i critici e gli studiosi del film — non può che portare a verdetti di compromesso diplomatico fra le nazioni oppure a valutazioni di mero gusto, non sorrette da un metodo. I festival, comunque, non sono mai inutili se suscitano interesse, discussione, polemica o se consentono, come in questo caso, di mettere meglio a fuoco un gruppo o una tendenza o di riproporci una linea culturale. Cannes 1959 ha trovato il suo centro nel ritorno di un grande regista, Roberto Rossellini, e nell'affermazione di quei giovani come Truffaut che di Rossellini si proclamano figli spirituali e che vengono comunemente indicati come la « nouvelle vague » del cinema francese.

Il fenomeno, maturato negli ultimi due anni, di questa nuova ondata di trentenni, comincia a chiarificarsi, liberandosi anzitutto dei falsi giovani, degli abili che hanno mascherato la loro resa agli schemi commerciali con una certa patina di finezza stilistica e di ambizione intellettuale: Roger Vadim, ed in fondo — dopo *Une vie* — anche Alexandre Astruc. Si chiarifica anche nelle diverse stature, perché mentre qualcuno come Edouard Molinaro resta, anche nei film successivi al primo, solo un perfetto narratore, Truffaut, Chabrol, Resnais pezzo a pezzo sviluppano temi a cui credono, in lucida coerenza. Si chiarifica infine, come fu già per il neorealismo, nella sua fisionomia, che è quella di un gruppo che ha in comune la provenienza dalla critica e dalla saggistica più che dal « mestiere » e quindi mostra una attenzione insolita al linguaggio cinematografico (qualche analogia si trova con i nostri esordienti del '40, del '41, del '42); che inoltre si oppone polemicamente ai « decani » del cinema francese, considerandoli impigliati nel film commerciale e comunque stanchi; ma che non ha quella più stretta parentela tematica e stilistica che possa far parlare, come qualcuno sta già facendo, di « école de Paris ».

Les 400 coups di F. Truffaut (Francia).

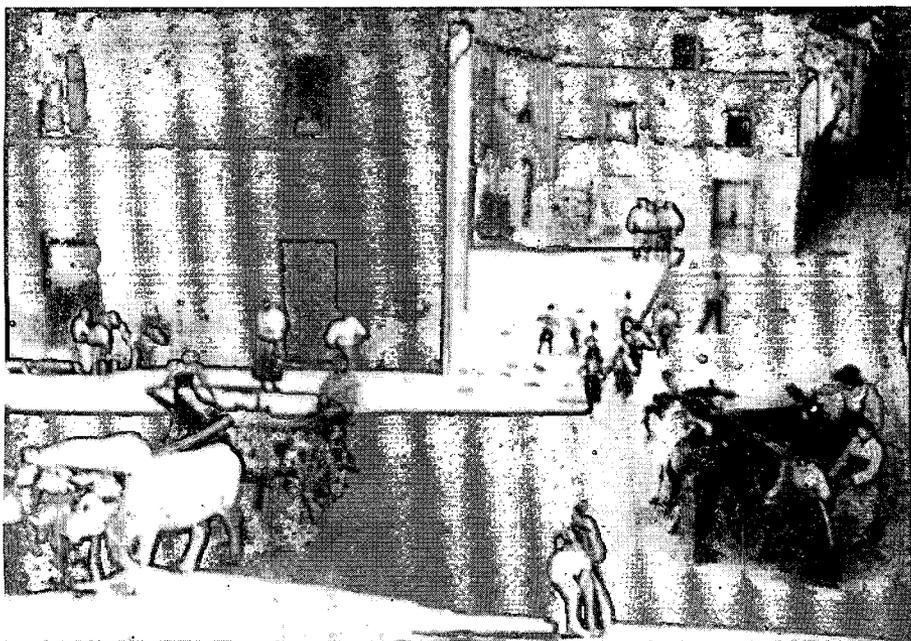
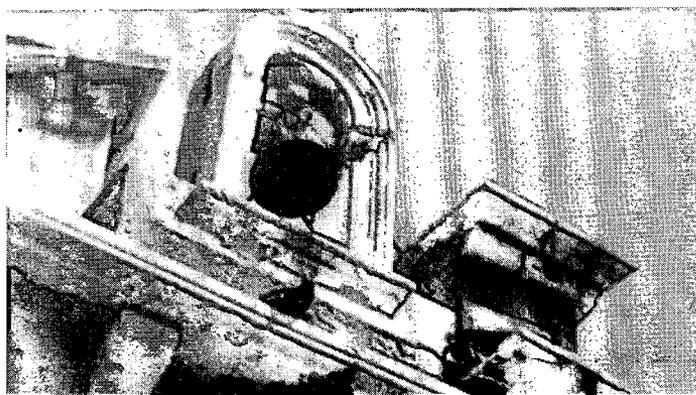
Il più interessante ed il più tipico di loro è il ventisettenne François Truffaut, che ha presentato il suo film d'esordio. *Les 400 coups* (modo di dire francese che equivale all'incirca al nostro « farne di tutti i colori »). Di Truffaut è noto il passato turbolento: da ragazzo fu in riformatorio, da adulto fu processato per diserzione. Un eterno ribelle, che trovò sbocco nel cinema grazie

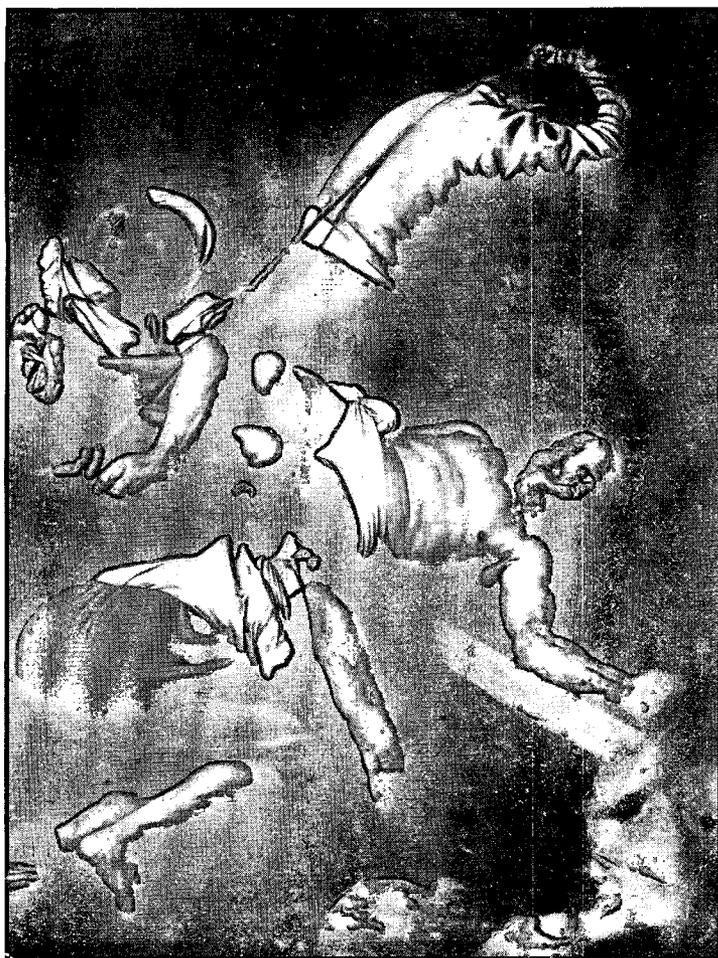
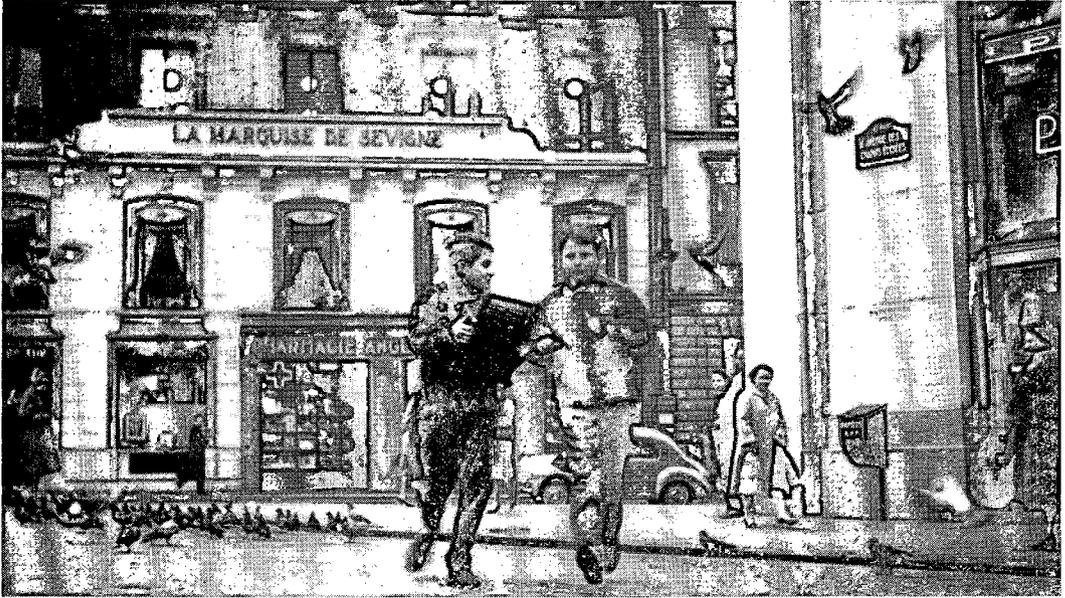
ad André Bazin che lo chiamò agli autorevoli « Cahiers du cinéma », dove egli non smise d'essere « incomodo », polemizzando con violenza contro la pigrizia intellettuale, le viltà, i compromessi dell'ambiente. Alla regia è arrivato per combattiva volontà, fuori dei canali ordinari; il suo film (prima del quale ci fu solo un documentario) reca in coda ai titoli di testa un lungo elenco di persone, fra le quali compare anche Jeanne Moreau: sono gli amici che con il loro aiuto finanziario ne hanno consentito la realizzazione (c'è un altro fatto umanamente simpatico, il film è dedicato alla memoria di Bazin, ed è la prima volta, mi sembra, che una dedica di tal genere appare nei titoli). Protagonista dei *400 coups* è un ragazzino come tanti altri. Antoine, diviso fra la scuola a cui va di malavoglia, la casa dove gli si bada poco e i giuochi coi compagni. Antoine, ci vuol poco a capirlo, è Truffaut giovane, almeno in gran parte. Da un passato « ribelle » ci si attendeva un'opera aggressivamente distruttiva, sul piano dell'anarchismo di Prevert e soprattutto — nome che si è fatto, a sproposito, con insistenza — di Jean Vigo. Senonché Truffaut mostra d'essere un « ribelle per amore », un anticonformista che crede nei valori umani, morali, spirituali, la cui polemica è precisamente indirizzata a riscoprire la verità dell'uomo dietro la crosta delle convenzioni. Antoine, buon ragazzo, soffre il dramma della solitudine e questa lo isola sempre di più, senza che i suoi cerchino o possano capirlo, finché egli sarà confinato in riformatorio per un furto di una macchina da scrivere che doveva servirgli a realizzare un sogno « candido »: andare a vedere il mare (si pensi al desiderio del cavallo bianco in *Sciuscià*). All'inizio il regista descrive l'ambiente con tocchi sobrii, con immagini penetranti nel loro essere spoglie, disadorne. La vecchia scuola dove un maestro mediocre si fa rispettare con l'inutile e controproducente metodo delle punizioni umilianti; l'appartamento squallido dei genitori, dove la madre vive insofferente dell'esistenza modesta; gli esterni opachi, grigi, d'una Parigi quotidiana, piccolo-borghese, fuor dell'orpello turistico. Un giorno Antoine vede per strada la madre baciare uno sconosciuto, e gli si apre una serie di problemi che non è in grado di afferrare pienamente, data l'età, ma che lo spingono a star sempre più solo, mentre la madre tenta d'avvicinarglisi cercandone la complicità. Un elemento senza dubbio autobiografico è la lettura di Balzac — autore molto caro ai giovani della « nouvelle vague » — in cui Antoine trova per la prima volta delle consonanze ed al quale, nel suo ingenuo entusiasmo di bambino, accende un cero provocando un piccolo incendio in casa. Rinchiuso in riformatorio, Antoine riesce a fuggire un giorno, durante una partita di calcio, e correndo a perdifiato riesce a far perdere le tracce e a giungere sul bordo del mare, simbolo sin troppo letterario della libertà. Ma qui giunto, e l'epilogo salva la possibile convenzionalità della situazione, il ragazzo si volta indietro perplesso e spaurito: e adesso? Che cosa significa la libertà raggiunta? Sono superati i suoi problemi? Avrà uno sbocco la sua solitudine? Il film si chiude su un lunghissimo primo piano del ragazzo ancora solo, ancora bisognoso di chi lo capisca e lo aiuti. Non mancano nell'opera spunti di polemica graffiante, di consapevole ironia, ad esempio la corsa per le strade della scolaresca, dietro al maestro di ginnastica: ad ogni cantone due o tre ragazzi si staccano e vanno per i fatti loro, finché alla fine dietro il maestro che corre scattante solo due scolari camminano tranquillamente. Il tono

dominante, tuttavia, è l'amore verso l'uomo, che sa superare la polemica nella denuncia dell'incomprensione fatta con serenità o meglio con accoramento, senza mai odio, cercando di scendere in profondità, di capire anche « gli altri ». C'è una sequenza fra tutte che raggiunge il massimo di espressività: quando il ragazzo è « fermato » dalla polizia e viene tradotto in cellulare alle carceri. Con lui sono alcune prostitute, ma appena lo guardano, fra loro c'è un abisso; incollato alle sbarre Antoine vede sfilare le luci di Pigalle, e la fotografia, in genere volutamente opaca, smorta, riflesso dell'animo, si fa brillante, scintilla di gaiezza, a mettere in rilievo il mondo degli « altri », la gente felice e senza problemi. L'amore all'uomo di Truffaut è anche rinvenibile nella sequenza del teatro di marionette, con i primi piani dei bambini spettatori e l'attenta analisi delle loro reazioni emotive. Nei desideri candidi del ragazzo, nella sua fiducia nella vita malgrado le avversità, nel suo accanito difendere il suo incontaminato mondo interiore, non è difficile ravvisare gli echi della tematica del realismo italiano, dove denuncia e polemica non cadevano mai nella negazione dell'uomo, non ne sconfessavano mai le ragioni di vivere. Al realismo italiano si rifà direttamente lo stile, di cui si è accennato: un costante rifuggire dagli effetti spettacolari, quasi un pudore del sentimento, una immediatezza di impressione non rielaborata e perciò pregnante, vivissima, una fotografia semplice, da cineattualità. Ed infatti, la suggestione degli esterni deriva dall'uso della « camera nascosta »: l'operatore Henri Decaé e Truffaut hanno ripreso Antoine per le strade di Parigi nascondendo la macchina da presa nell'automobile, sicché non vi sono comparse, ma gente vera, e l'ampiezza del Dyaliscope consente di raggiungere il fine espressivo: il ragazzo isolato pur tra la molta gente dei grandi boulevards, delle immense piazze, gente che passa vicino ma che è come fosse lontanissima, indifferente. Non si può non citare, accanto alla lezione di Rossellini (la Roma di *Roma città aperta*), la poetica zavattiniana del « pedinamento ».

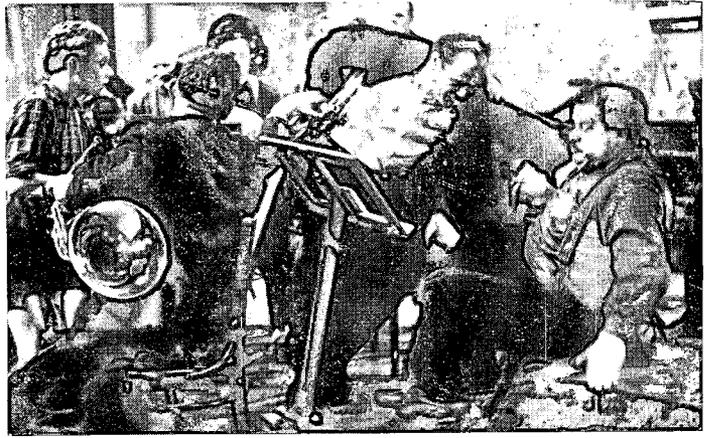
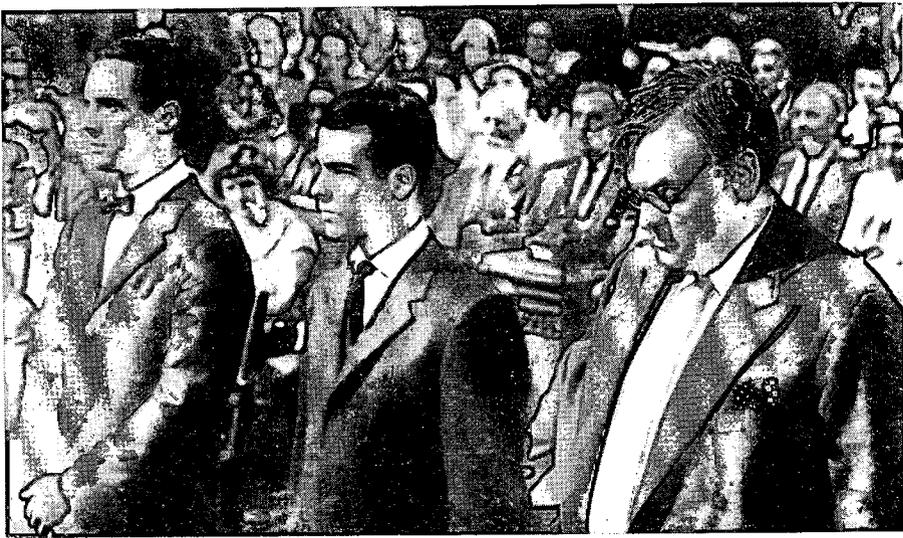
Orfeu negro di Marcel Camus (Francia).

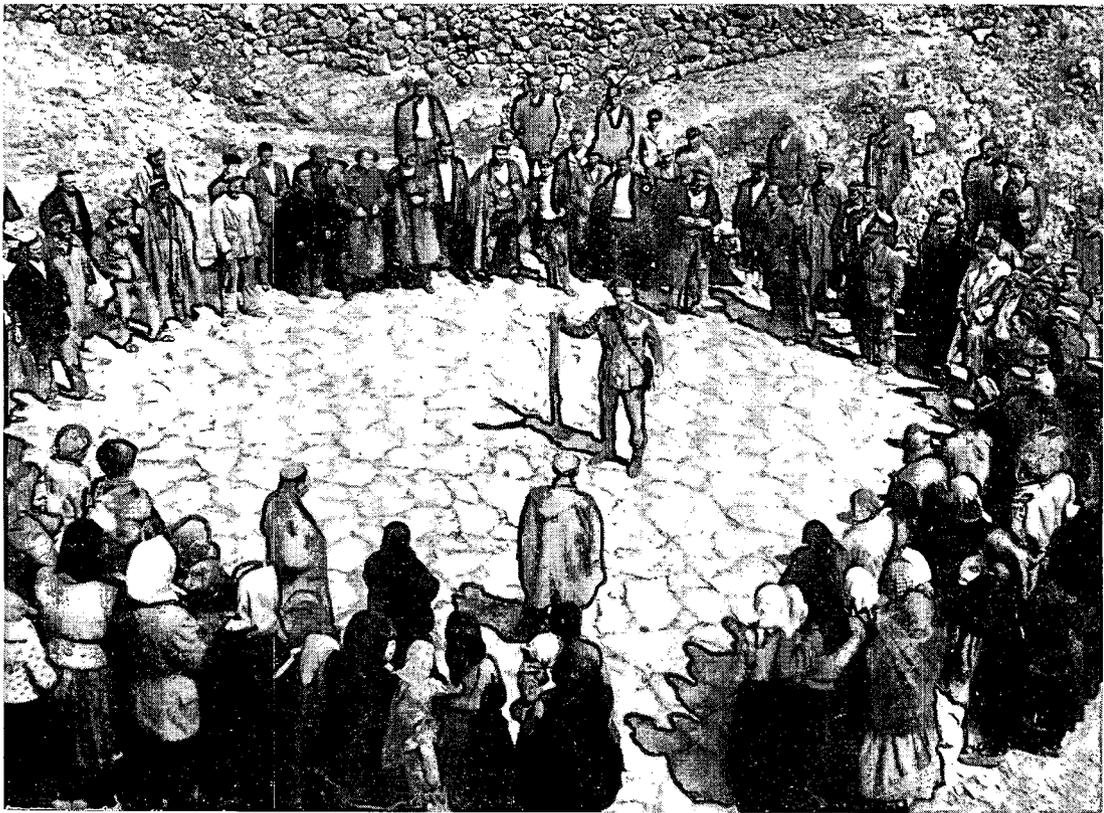
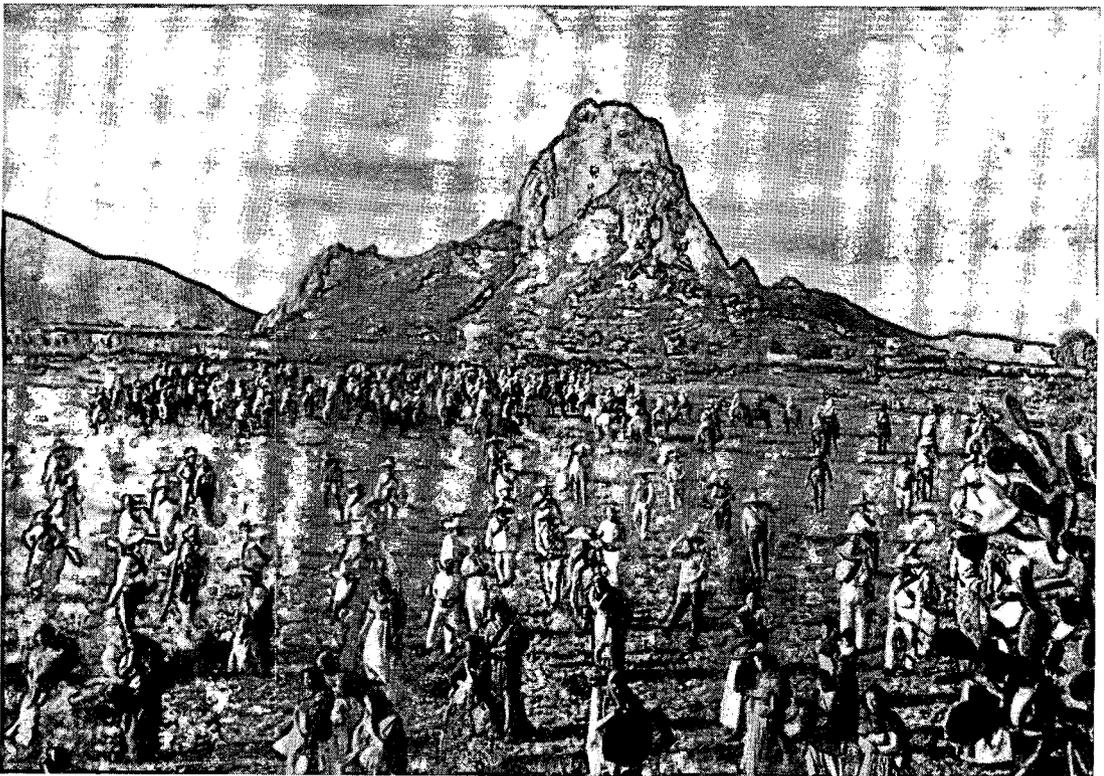
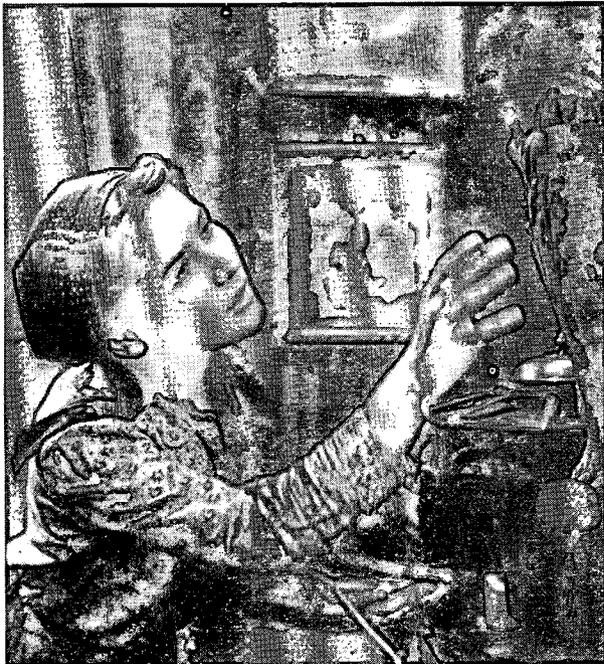
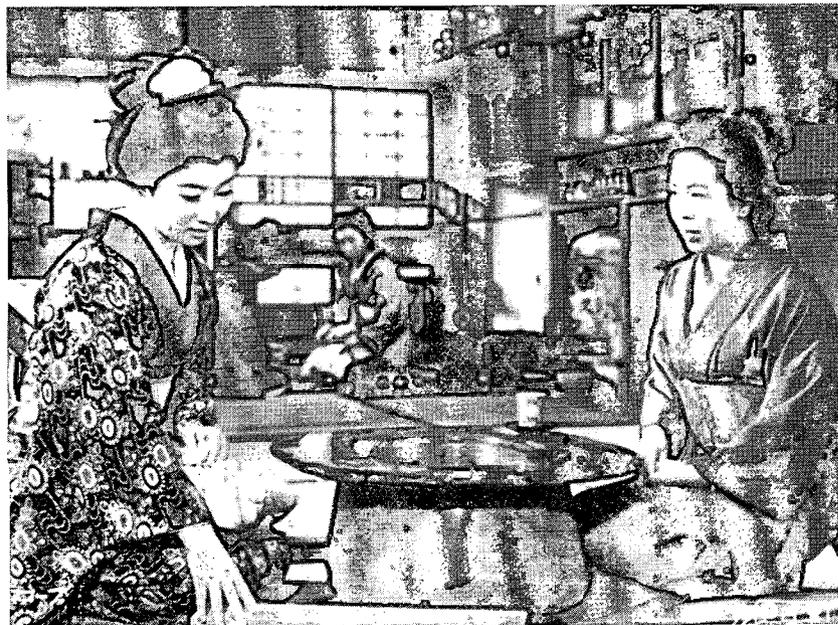
Alla profondità d'impegno di Truffaut la giuria e parte della critica ha preferito lo « spettacolo », assegnando la palma ad un altro giovane regista, certo anch'egli di talento, Marcel Camus, di cui abbiamo visto nel 1957 l'interessante *Mort en fraude* (La donna di Saigon), dal romanzo di Hougron. Seguendo un indirizzo che fra i francesi in ispecie ha una certa presa, quello di ambientare antiche favole in epoca moderna (Anhouil, Cocteau), Camus ha trasposto il mito di Orfeo ed Euridice nell'ambiente frenetico del Carnevale di Rio de Janeiro. Anche per *Orfeu negro* è partito da una fonte letteraria preesistente, l'« Orfeu da Conceicao » di Vinicius de Moraes, un poeta brasiliano il cui mondo mistico e mitico ad un tempo, pieno di suggestioni arcane, ha fatto ricorrere il nome classico di William Blake (1). Orfeo è un tranviere, fidanzato con la sensuale Mira, che durante il carnevale di Rio incontra Euridice, una ragazza di campagna venuta nella metropoli per la festa, tutta ancora semplice, ignara, un poco sperduta. I due si innamorano, ma Euridice è trattenuta nella gioia da oscuri presentimenti, C'è un uomo, al suo paese, che ha giurato di ucciderla e forse la rincorrerà sin lì. E difatti,

(1) cfr. G. UNGARETTI, in « Poesia », quaderno III-IV, Milano 1946.

FRANCESCO PASINETTI - *Il canale degli Angeli* (1934), in alto, e due fotogrammi rispettivamente dei documentari *Sulle orme di Giacomo Leopardi* (1941) e *Piccioni di Venezia* (1941).

UMBERTO BARBARO - Regista, dirige Maria Denis in *L'ultima nemica* (1937). SOTTO: Barbaro con Bèla Balàzs (alla sua destra) al Centro Sperimentale di cinematografia.

Da *Carpaccio* (1947) di Umberto Barbaro e Roberto Longhi. A LATO: un fotogramma di *Caravaggio* (1948), altro documentario degli stessi autori.

FESTIVAL DI CANNES - Nell'ordine: *Orfeu negro* di Marcel Camus (Francia-Italia-Brasile), Palma d'oro del Festival (nella foto: Marpessa Dawn e Breno Mello); *Les 400 coups* di François Truffaut (Francia), premio per la regia; *Hiroshima, mon amour...* di Alain Resnais (Francia) presentato fuori concorso (interpreti Emmanuele Riva e Eiji Okada).

Policarpo, ufficiale di scrittura di Mario Soldati (Italia), premio per la commedia (nella foto: Renato Rascel). A LATO: *Nella città l'inferno* di R. Castellani (Anna Magnani e Cristina Gajoni).

Fanfare di Bert Haanstra (Olanda).

Compulsion di Richard Fleischer (U.S.A.), premio per la migliore interpretazione maschile collettiva (da sinistra: Dean Stockwell, Bradford Dillman e Orson Welles). A LATO: Fredric March e Kim Novak in *Middle of the Night* di Delbert Mann (U.S.A.).

The Diary of Anna Frank di George Stevens (U.S.A.) presentato fuori concorso (Millie Perkins, Joseph Schildkraut, Shelley Winters).

Vlak bez vosnog reda di Veljko Bulajic (Jugloslavia). SOTTO: *La Cucaracha* di I. Rodriguez (Messico).

Mari Törocsik in *Eddas Anna* di Zoltàn Fàbri (Ungheria). A LATO: *Male Dramaty* di Janusz Nasfeter (Polonia). SOTTO: *Shirasagi* di Teinosuke Kinugasa (Giappone).

nel pieno delle danze carnevalesche, l'uomo compare per poi subito scomparire, vestito in costume da Morte. Euridice, terrorizzata, lo sfugge e finisce folgorata dall'alta tensione nella centrale dei tram elettrici. Orfeo la cerca disperatamente, finché uno strano vecchio non lo porta ad una riunione di esaltato misticismo, dove si invocano i morti. Orfeo sente dietro di sè la voce di Euridice che lo chiama e non sa resistere alla tentazione di voltarsi, ma alle sue spalle non c'è che una vecchia che parla arcanamente, presa dalla suggestione collettiva. Infine, alla Morgue, Orfeo ottiene il corpo dell'amata per seppellirlo, e lo porta in braccio per tutta la città, deserta nelle luci dell'alba, fino alla collina dov'è la sua capanna, e qui scivola in un burrone e precipita per unirsi cadavere al cadavere della sua donna. Il pregio del film sta nel rifuggire dalla fiaba — salvo i nomi del mito: Orfeo, Euridice, Hermes, il cane Lucifero — per esprimere con qualche suggestione di mistero, ma senza discostarsi dalla realtà, l'incombere della morte sull'uomo e l'impossibilità per l'uomo di sottrarvisi. A differenza dell'atmosfera rarefatta, metafisica, dell'*Orphée* (1949) di Jean Cocteau (con quegli strani motociclisti-esecutori, con l'agghiacciante e bravissima Maria Casarès nei panni della Morte), Camus ha scelto un ambiente estremamente realistico, cogliendo del carnevale negro (specie nelle sequenze del sobborgo sulla collina) il fondo pagano materialistico. Protagonista non è un attore, ma il calciatore Breno Mello, intorno a lui sta gente vera, la stessa apparizione della morte riesce a non farsi cattiva letteratura per la scelta opportuna del modo: una maschera un po' macabra, ma pur sempre una maschera nel quadro di una festa mascherata. Se possibile, dunque, si può affermare che Camus ha voluto dimostrare l'estensibilità del realismo, che può spingersi anche alla rievocazione classica senza perdere d'occhio la gente autentica del nostro mondo, per di più storicamente collocata in una determinata società e cultura e « modus vivendi », eppur in questa determinatezza illuminata di significato universale. Decisivo il contributo dell'operatore Jean Bourgoin che porta nel colore la sensibilità all'effetto drammatico che aveva dimostrato nel bianco e nero dei film di Cayatte. Due limiti esistono nel film: l'aver ceduto spesso al gusto di far spettacolo di folklore e non aver rifinito il disegno psicologico dei personaggi.

Hiroshima, mon amour di A. Resnais (Francia).

Il terzo dei giovani francesi è Alain Resnais, presente fuori concorso con *Hiroshima, mon amour*. Se Truffaut (che pure considera Resnais il migliore di loro) è il più conseguente alla lezione del realismo italiano, Resnais ne è il più lontano e propone un cinema completamente « letterario ». *Hiroshima, mon amour* inizia su due corpi di amanti abbracciati nella penombra: non sappiamo nulla di loro, salvo che si amano, ed è, infatti il dato che al regista importa di più. In un secondo tempo la macchina, muovendosi indietro, mostrerà che sono di razza diversa, un giapponese ed una francese; successivamente ancora vedremo che siamo ad Hiroshima, oggi, dove la francese, un'attrice, è andata a girare un film sulla pace. « Lei » (in tutto il film non vengono mai pronunciati i nomi, essi rappresentano l'amore assoluto, al di fuori delle contingenze di tempo e di spazio) è sposata, « Lui » è sposato. Ognuno di loro ha un passato che pesa, un passato dovuto alla guerra e di cui non ci si sa liberare. Lei, durante l'occupazione nazista della Francia, era innamorata di un soldato tedesco che le fu ucciso dai partigiani;

alla Liberazione fu tosata a zero come collaborazionista e i suoi, dalla vergogna, la tennero a lungo chiusa in casa. Lui non può liberarsi dalla tragedia della sua città, dagli orrori dei morti del '45 e degli incurabili, i contaminati, che vivono ancor oggi condannati a morire. Ostacoli morali, remore psicologiche, il peso della guerra e della sua ingiustizia sulle loro vite, dividono i due amanti, che nei loro incontri, che sempre più divengono addii, rievocano senza posa il loro passato. Alla fine, si accetteranno, e la donna rimarrà ad Hiroshima. Molto personale è lo stile: l'inizio, il colloquio degli amanti nella penombra, che rievoca la tragedia di Hiroshima inserendo via via brani documentari, ha la cadenza della ballata antica, e a ciò contribuisce la voce recitante, con tipica cadenza teatrale, di Emmanuele Riva. In seguito, riprese oggettive del presente e riprese soggettive del passato dell'uno e dell'altro amante si mescolano con passaggi quasi inavvertiti (il mutare del tono fotografico) realizzando uno stile complesso che può avvicinarsi, con le debite differenze, a quello di Faulkner nella narrativa contemporanea, ma spesso deformandosi in estetismo, in pura compiacenza. Il film di Resnais è molto indicativo di un momento di crisi culturale. Se vivendo e soffrendo la crisi delle ideologie alcuni cercano di approfondire i valori permanenti della persona umana (in questo senso Truffaut può dirsi un regista « cattolico »), altri, come Resnais, si rifugiano nel romanticismo, riscoprendo il mito della passione elevatrice e risolvendo in essa, nell'amore fatto entità a sè, staccato dalle persone, le persone stesse.

India di Roberto Rossellini (Italia).

La « nouvelle vague » — si diceva — è molto legata a Rossellini; non stupisce quindi che Rossellini abbia tenuto a presentare l'atteso *India* a Cannes, sia pure fuori concorso, ponendosi a fianco di Truffaut e degli altri giovani realisti. Benché presenti qualche momento debole, che un ulteriore montaggio avrebbe potuto eliminare (ad esempio, l'episodio delle tigri sembra troncato sul più bello, il suo « respiro » non si distende come si vorrebbe), *India* è un film di grande nobiltà, di alto interesse e di profondo significato, un ritorno « maiuscolo » di Roberto Rossellini, dopo anni di film intellettualistici e non rifiniti, alla sua vera statura di grande regista. In verità, mentre De Sica, se e quando farà *Alle ore 18 comincia il Giudizio Universale* potrà applicare il realismo alla commedia satirica senza diminuire la propria vena (lo si è già visto in *Miracolo a Milano*) e se Visconti continuerà ad essere un regista impegnato e realistico ma in strade sempre più lontane da quelle de *La terra trema,* Rossellini trova il suo modo di essere artista solo nel neorealismo inteso nella sua accezione più rigorosa. Come anche di recente ha dichiarato (2), egli non crede nel montaggio come forma creativa; sappiamo d'altra parte che non dà molto peso alla sceneggiatura. Il film, insomma, non esiste per lui né prima né dopo, bensì unicamente mentre si gira: è con l'occhio dietro la macchina da presa, è nel vivo contatto con la materia da narrare, che si mette in moto il suo estro creativo, la sua capacità di penetrazione del reale e di sua riespressione poetica. *India* è nato da lunghi vagabondaggi, da appunti, magari in celluloide (gli estratti televisivi de *L'India*

---

(2) F. Hoveyda e J. Rivette: *Entretien avec Roberto Rossellini,* in « Cahiers du Cinéma », Parigi, n. 94, aprile 1959.

vista da Rossellini non sono desunti dal film, ma da riprese in formato ridotto che servirono a fissare le prime impressioni) (3), da una assiduità con il Paese, con la sua gente con i suoi costumi, alla ricerca d'un suo asse spirituale. Nel suo colloquio con Hoveyda e Rivette per i « Cahiers du cinéma », Rossellini afferma che l'India lo attrasse perché « questo paese ha vinto recentemente una grande lotta con i mezzi più moderni. La non-violenza, semplice punto di partenza, è divenuta in seguito uno strumento estremamente efficiente... La lotta, là, è stata condotta secondo un metodo del tutto non usuale per noi. Noi, al contrario, essendo completamente intolleranti, dobbiamo sempre imporre i nostri desideri o i nostri sogni col bastone, poiché non troviamo il tempo di lasciare che gli altri si persuadano, accettino o ci si avvicinino ragionando... E' questo, anzitutto, che mi ha attirato in India ». Un secondo motivo tematico — che non stupisce in un regista sempre attirato dalla religiosità — è che l'India attraversa una grande trasformazione strutturale (della struttura economico-sociale nel suo complesso) senza alienare i valori spirituali connaturati alla sua antica civiltà, segno d'una religiosità intima e matura, non contrastante nè contrastata rispetto all'evoluzione della comunità umana. Un terzo motivo tematico, sviluppo dei precedenti, è la totale connessione fra uomo e natura che si trova in India, connessione che impedisce, pur nel progresso tecnico, l'annullamento della personalità attraverso la cosiddetta « cultura di massa », che si traduce così spesso in appiattimento della coscienza a livelli standard molto bassi. Rossellini non credette di poter sintetizzare tutti questi motivi, e le tante impressioni, e la complessità di quelle popolazioni nei loro diversi aspetti, in un racconto unico, in una « storia ». Tornò quindi a *Paisà,* al racconto per episodi che, lungi dal frammentismo dei film commerciali del genere, consente l'unica seria forma di unità nella molteplicità. Ciascuno di questi episodi esprime un motivo attraverso una storia — a volte anche solo attraverso una situazione — che sia tipica, ed è a volte più e a volte meno romanzata. Il regista è in polemica sottintesa con i documentari lungometraggio « esotici » che vanno di moda, e sfugge il più possibile l'abusato, il colore facile ed esteriore, i ricordi di Kipling. Teme anche di romanzare eccessivamente, e l'edizione definitiva presenta amputazioni severe in questo senso. Uno degli episodi di maggior forza riguarda un operaio che da uno sperduto villaggio è venuto, con la moglie e il figlio, a lavorare alla costruzione d'una grande diga. E' il giorno della fine del contratto, la diga è finita, la centrale idroelettrica entra in funzione, l'operaio andrà altrove a cercare lavoro. Ma quella non è stata solo una lunga fatica, è stata anche una esperienza nuova, « diversa », che l'ha messo in contatto con uno sforzo collettivo del Paese per rinnovarsi, in lui c'è la gioia del lavoro costruttivo ed innovatore e l'amarezza che sia terminato. L'episodio è tutto un accorato, silenzioso commiato fra l'uomo e l'opera creata dall'uomo, ed assume senza sforzo il tono solenne del canto,

(3) Il medesimo materiale in formato ridotto usato per *L'India vista da Rossellini* è stato presentato anche dalla televisione francese col titolo *J'ai fait un beau voyage* ottenendo un grande successo. Il che fa supporre che il mediocre esito italiano fosse dovuto alla cattiva cornice, di presentazione e di scelta dei brani.

senza scadere mai a demagogia o a retorica; efficaci contrappunti sono costituiti dalla moglie querula e lamentosa, incomprensiva di quell'impresa grandiosa, dal funerale d'un compagno caduto sul lavoro, da una bicchierata d'addio agli altri operai, dove ciascuno non sa che dirsi, sono già separati e lontani. Un secondo episodio si svolge nella foresta, ed è il più denso di interesse folklorico, ma di folklore autentico, non deformato da interessi spettacolari e turistici. E' la storia parallela dell'amore e della nascita del primo figlio d'un guardiano di elefanti e allo stesso tempo dell'elefante, un accostamento felice fra persona umana e vita naturale in una cornice suggestiva (mai però « pittoresca »), un racconto dal ritmo sostenuto e vivace, di ottima presa. Dove Rossellini mi sembra riprendere in pieno la sua vena di poeta è nell'episodio conclusivo. Un pellegrino traversa il deserto per andare in città, ma, colto da malore, muore per strada. Legata alla catenella c'è la fedele scimmietta. Essa resta così, legata al moribondo, mentre gli avvoltoi coprono il cielo attendendo la fine, e si dispera e tenta di liberarsi, finché, scioltasi, riacquista l'antica libertà volando di ramo in ramo nella foresta. Tuttavia il tempo trascorre con l'uomo, la solidarietà con lui, la rendono estranea alla foresta ed essa torna in città, ed è raccolta da un saltibanco, che se ne serve per i suoi esercizi. Senonché anche qui la scimmia è spaesata: vicina agli uomini, ma animale; animale, ma ammaestrata dall'uomo, la sua vita in realtà è solitudine. Una favola delicata, il cui significato è tutt'altro che facilmente patetico, una favola della realtà che Rossellini narra con occhio attento alla gente, agli animali, al paesaggio, cercando di esprimerne il nesso, in un racconto ben concatenato, efficace, dalle frequenti impennate liriche, una pagina da maestro.

Nella città l'inferno di R. Castellani (Italia).

Dal romanzo di Isa Mari (figlia di Febo, l'interprete e regista dell'unico film della Duse, *Cenere*) « Roma, via delle Mantellate », Renato Castellani (e la sua sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico) ha estratto alcune « storie » che ora si traducono in figurette appena tratteggiate ora in personaggi compiutamente sviluppati. Per *Nella città l'inferno* il regista è rifuggito da una impostazione ad episodi, amalgamando le donne del racconto in una ben fusa coralità, donde il film procede compatto, portando avanti insieme ogni vicenda. Dal coro emerge Egle, donna di malaffare indurita da una vita che non le ha offerto nulla: è prepotente, manesca, egoista, soprattutto animalesca ed instintiva. Egle è senza sforzo la « capocarcere », come il gergo dei detenuti indica chi è capo di una loro riconosciuta gerarchia che si contrappone a quella ufficiale delle guardie carcerarie. Castellani poteva allineare una buona galleria di personaggi, collegandoli, a modo dell'antico personaggio-coro, con la figura di Egle. Ben lungi invece dal fungere come semplice collegamento, ella è il vero centro narrativo dell'opera: mentre gli altri personaggi sono per lo più delineati e conclusi sin dal loro primo apparire, quello di Egle presenta una sua dinamica mediante una evoluzione psicologica che la porterà alla crisi di coscienza. Le altre donne, in sostanza, si inseriscono con le loro vicende al punto giusto in cui possono determinare un passo avanti di Egle, rispondendo nei suoi confronti ad una precisa funzione. Una solo di loro, una servetta sedotta da un ladruncolo che le ha addossato un furto da lei non commesso, assume un rilievo più forte e si pone ad antagonista

dell'altra. Questa servetta è l'innocente che, a contatto col carcere, si corrompe e, uscitane, si dà al marciapiede per tornare poi al carcere disumanata, aggressiva, soddisfatta di sè. Egle, che l'aveva spinta al cambiamento, ora la condanna e la picchia selvaggiamente, ed è il segno, ancora esteriore, urlato, animalesco com'è proprio di lei, della sua rinnovata coscienza. Anche la servetta quindi non ha un rilievo gratuito, di colore, perché è la molla decisiva grazie alla quale il carattere di Egle si svela e si mette a punto e grazie anche alla quale il sentimento di lei riprenderà il sopravvento su una vita male impostata. A dar vita ad Egle è Anna Magnani, che, al di là dell'usuale repertorio di gesti, di scatti e di parlata, mette in opera una recitazione capace anche di chiaroscuri, di accenni, di pause.

Meno convince Giulietta Masina nei panni della servetta: non mi sembra che l'attrice prepari sufficientemente il radicale mutamento della seconda parte, sembrando che delinei piuttosto due personaggi diversi e non comunicanti fra loro. C'è al di fuori della vicenda di Egle, un tema più vasto sul carcere ed il suo mondo? Castellani non è mai stato un regista « a tesi », il che non significa che manchi di temi e di impegno. Qui l'impegno si muove su un terreno difficile, quello spirituale, e precede quelle tesi sociali o politiche che altri sarà libero di sviluppare. Nel carcere, dice Castellani, il detenuto è solo, solo con se stesso e solo con gli altri; nello sfondo vi sono delle presenze, il direttore, le suore, le guardiane, ma il contatto con loro è occasionale, non si stabilisce un colloquio. La solitudine darà luogo in alcune recluse ad un senso di soffocamento e al conseguente desiderio di sole, di luce, di paesaggio; in altre ad un ritorno alla purezza dell'infanzia (è il caso di Marietta, che si sposa e cambia vita), in altre ancora, e sono le più, ad una cupa rivolta che le annegherà maggiormente nella propria condizione. Il tema è servito da uno stile che alla eco indubbia del neorealismo — l'osservazione precisa dell'ambiente, il tono corale, la ricerca di una umanità spoglia e viva, al di là delle convenzioni dello spettacolo — accompagna l'uso d'un linguaggio cinematografico efficace e raffinato, senza farsi mai compiaciuto. E' un alternarsi di primi piani — e primissimi — che scavano nel volto delle recluse, e di campi lunghi — e lunghissimi — di spaziosi corridoi, di ambienti vasti e vuoti, oltre i quali sta, lontano, il mondo, e cioè le guardie, le suore. Con *Nella città l'inferno* Renato Castellani, dopo la colta ma fredda calligrafia di *Romeo and Juliet* (1954) e l'esile patetismo de *I sogni nel cassetto* (1957), torna alle sue qualità migliori di delicato poeta, dandoci uno dei film migliori di questi anni di apatia, un film in cui l'esigenza di indagine sociale portata dal neorealismo si fonde con la struttura narrativa propria del vero romanzo, che è la strada oggi seguita da Germi, da Lattuada, da Antonioni, da Visconti. Dell'altro film italiano, che ha conquistato un « premio per la commedia », *Policarpo, ufficiale di scrittura* altri ha scritto nello scorso numero di questa Rivista (4).

Credo bene infine citare il nostro cortometraggio *Paese d'America* di Gian Luigi Polidoro, che si inserisce come pochi nel migliore filone realista. Polidoro, con la collaborazione d'un giornalista serio come Auro Roselli, ha

(4) Cfr. recensione di Morando Morandini in « Bianco e Nero » n. 5, pag. 35.

messo su pellicola le impressioni su « Little Italy », il quartiere italiano di New York, a Brooklyn. La macchina a cinemascope inquadra strade, insegne italiane, cerimonie pubbliche, serate all'osteria, con una osservazione di costrume che non si disgiunge mai dalla cordiale simpatia; si segue il criterio dell'inchiesta e sono gli stessi emigrati a parlare sullo schermo, in un colloquio spontaneo, fresco, stimolantissimo.

Compulsion di Richard Fleischer (U.S.A.).

Se questo è il nucleo centrale di Cannes '59, il resto, anche senza scadere sempre alla ordinaria amministrazione, resta sul livello della media dignità. Di ottimo tono la scelta statunitense, che allineava in concorso *Compulsion* di Fleischer e *Middle of the Night* di Delbert Mann e fuori concorso l'atteso *The Diary of Anna Frank* di Stevens. Richard Fleischer, figlio di Max, il produttore di disegni animati che creò Betty Boop e Popeye, è un regista di mezza età venuto su dalla gavetta dei cinegiornali e poi della produzione « B » e a poco a poco affermatosi per un mestiere decoroso, a volte per « exploits » di buon rilievo (si ricordi *20.000 Leagues unde the Sea,* Ventimila leghe sotto i mari). *Compulsion* costituisce la sua occasione, il film interessante e sconcertante e non solo ben raccontato. Tradotto anche in italiano (col titolo « Gli ossessi »), il libro di Meyer Levin sta a mezzo fra il romanzo, la divulgazione psiconalitica e il documento giudiziario. Una trentina d'anni fa, all'epoca di Al Capone e di Scott Fitzgerald, due studenti pervertiti, ricchissimi, imbevuti di un Nietzsche male assimilato, rapirono e uccisero un ragazzino di dodici anni senza alcuno scopo, un po' per il « gusto » del delitto perfetto, un po' per dimostrare la loro « superiorità » rispetto alle leggi comuni. Levin, che era allora un cronista alle prime armi, scoprì per caso il cadavere e mise in moto la macchina che li fece arrestare. Al processo, un famoso giurista riuscì a salvarli dalla sedia elettrica sostenendo con argomenti degni d'un Beccaria che anche in un caso così barbaro e repugnante, la giustizia doveva punire rieducando e non vendicandosi. Condannati all'ergastolo, uno dei due morì in carcere in una rissa di pervertiti, l'altro vive ancor oggi e lavora in una lavanderia, essendo stato dimesso dal carcere per buona condotta. Il libro di Levin si chiede di continuo: perché ?, e, basandosi sulla conoscenza dei due criminali, sul loro quadro sociale, sulle conquiste della psicoanalisi, scandaglia le due psicologie nel nascere e nell'esplodere della loro relazione pervertita, nell'esecuzione del delitto, nella reazione al processo. Libro forse non eccelso da un punto di vista letterario, a volte lungo, ma senz'altro pregevole e capace di approfondire con civiltà, senza compiacenze volgari, la materia. Fleischer non ha potuto, si capisce, usare del cinema come della macchina da scrivere e qualcosa ha dovuto lasciar capire tra le righe senza renderla esplicita. Il film è comunque teso, vigoroso, ambientato con cura nella Chicago dell'epoca dei gangsters e del proibizionismo e offre ad Orson Welles una parte da mattatore, quella dell'avvocato difensore, che egli ha affrontato con metodo da vecchio attore naturalista, documentandosi esattamente sul personaggio vero, sui suoi tic, il suo gestire, il suo modo di parlare e pronunciando esattamente le parole della famosa arringa, desunte dal verbale stenografico del processo.

Middle of the Night di D. Mann (U.S.A.).

Middle of the Night è tratto invece dalla omonima commedia di Chayesfky, rappresentata anche in Italia (da Luigi Cimara, con mediocre esito).

Del filone intimistico-piccolo borghese del « tandem » Mann - Chayefsky è il terzo film, più debole di *Marty* e di *Bachelor's Party* perché — in vista di Broadway — si è dato sviluppo ai due personaggi centrali in modo da farne due « grandi parti », dimenticando un po' il coro. In ogni caso, la coerenza tematica di Chayefsky e Mann è sempre viva: l'altro ieri la solitudine del brutto, ieri quella del promesso sposo che non crede all'amore, oggi quella del vecchio. Jerry Kingsley, alla vigilia dei sessanta, vedovo, si innamora d'una ragazza poco più che ventenne per non sentirsi inutile e per sentirsi vivo. E' un amore artificiale, destinato a soccombere, perché lei, Betty prova solo tenerezza ed è pronta subito a farsi riabbracciare dall'ex-marito; ma Jerry ingoierà anche questo, si ha bisogno d'una speranza per vivere. Il fondo dei due autori è sempre più amaro, la loro America è sempre meno convenzionale: si vedano in *Middle of the Night* gli esterni popolari, gli appartamentini piccolo-borghesi così diversi da quelli lussuosi di Manhattan, quell'ufficio dove lavora Betty, angusto, buio, ricavato con un tramezzo dal fondo d'una fabbrichetta. Il motivo della donna con cui non si riesce a stabilire un ponte di comunicazione, un legame profondo, viene sempre più a nudo, di film in film. Non è solo Betty, che ama e non ama, che tradisce ma non vorrebbe, irresoluta e incapace di scegliere, l'incognita; le altre, la figlia di Jerry, la madre di Betty, la governante, sono tutte d'un'altra fetta di mondo, la fetta più difficile a penetrare e che pure si vorrebbe possedere. La giuria, come è noto, ha assegnato il premio per la migliore interpretazione maschile collettivamente a Dillman, Stockwell e Welles per *Compulsion,* ma la prestazione di Fredric March si stacca di gran lunga, così interiorizzata e lontana dagli effetti facili, dai gigionismi, partecipe e triste, d'un accoramento senza esplosioni. (Kim Novak, al contrario, continua ad essere solo un volto: un volto che il regista sa bene impiegare ai fini del racconto, senza chiedere una vera e approfondita interpretazione).

The Diary of Anna Frank di George Stevens (U.S.A.).

C'è chi considera *The Diary of Anna Frank* forse l'opera migliore, la più severa e asciutta, di George Stevens. E' però innegabile che il diario della fanciulla ebrea, e così la versione teatrale di Goodrich e Hackett (autori, fra l'altro, del soggetto dell'unico film biografico su Hitler, *Hitler's Gang,* 1944, di Farrow), è di tale suggestione emotiva, di tale stimolo alla nostra coscienza assopita, che qualunque edizione di esso mette in moto qualcosa e soggioga. Il film ha, sì, uno stile severo, concentrato, una recitazione ottimamente concertata, il rispetto più assoluto dell'unità di luogo (la soffitta) contrappuntato solo da alcuni esterni girati ad Amsterdam da Jack Cardiff. Tuttavia l'opera di Stevens presenta, a mio giudizio, una menda molto grave: non riesce a comunicare il senso di chiuso, di soffocamento, di prigione che dà il vivere due anni in una soffitta, senza muoversi nè fiatare per otto ore al giorno. La fotografia di William Mellor è senz'altro fuori tono: brillante dove doveva essere opaca, luminosa dove doveva essere chiaroscurale. Stevens abbonda di visioni di cielo, di uccelli, di sole che entra dalle finestre spalancate, mentre i Frank non si affacciavano mai per tema di essere visti, e di giorno dormivano e si muovevano e parlavano solo di notte, quando si sentivano più al sicuro. Chi ha visto l'eccellente spettacolo teatrale di Giorgio De Lullo, non potrà che constatare la differenza, ed in opere di questo genere

l'atmosfera è molto, se non tutto. In secondo luogo, Stevens rimane in questo film molto hollywoodiano, cedendo in più punti, ad esempio, al gusto della « suspense » o dandoci un'Anna Frank sempre a puntino, pettinata, truccata, troppo piccola diva. Millie Perkins, scoperta e lanciata con questo film, ha uno sguardo intelligente, fisicamente è abbastanza somigliante alla vera Anna Frank (ma il trucco vuole sottolinearne anche la somiglianza sorprendente con la Elizabeth Taylor dei primi anni), ma presenta una gamma di espressioni limitata, la sua interpretazione resta in superficie.

Room at the Top di J. Clayton (Gran Bretagna).

Più che dignitoso ma un po' deludente rispetto alle attese si è dimostrato l'inglese *Room at the Top,* che segna l'esordio alla regia (dopo il cortometraggio *The Bespoke Overcoat* del 1955) del trentasettenne Jack Clayton. Un esordio anticonformista, ispirato all'omonimo romanzo — il primo — di John Braine, uno degli « Angry Young Men », dei giovani arrabbiati come Osborne. E' il ritratto psicologico d'un arrampicatore sociale, Joe Lampton, un operaio che deliberatamente corteggia e seduce la figlia d'un industriale per entrare a far parte dei quartieri alti. Si innamora d'una donna, che per lui è pronta a divorziare, Alice, ma il giuoco sentimentale con l'altra, Susan, è troppo andato oltre ed egli deve sposarla, rinunciando al vero amore. Alice muore ed egli raggiunge i quartieri alti, ma stringe in mano un mucchio di mosche. Il romanzo psicologico è nella tradizione britannica, e il giovane Clayton vi si muove bene, servito da uno sceneggiatore come Neil Paterson e da una interpretazione superba — intensa, dolente — di Simone Signoret nei panni di Alice, mentre con dignità, nei panni di Susan, riappare Heather Sears, l'esordiente di *The Story of Esther Costello* (1957).

Fanfare di B. Haanstra (Olanda).

Altro esordiente di questo festival dei giovani è stato l'olandese Bert Haanstra, fin qui stimato documentarista. *Fanfare* è una commedia cordiale, lontana dall'eleganza della « sophisticated » anglosassone, un bonario bozzetto paesano giostrato sulla rivalità di due caffè che allestiscono ciascuno una banda musicale e la rivendicano come quella che dovrà rappresentare il villaggio ad un concorso bandistico. Il filo è esile, ma il ritmo è giocoso, l'interpretazione sorridente, nuoce solo qualche lungaggine che un montaggio più attento avrebbe potuto eliminare senza danno.

La Cucaracha di I. Rodriguez (Messico).

Giovane è anche il messicano Ismael Rodriguez, fattosi conoscere nel '57 a Berlino con *Tizoc* e a Karlovy Vary con *Tierra de hombres.* I messicani lo considerano un realista, ma si tratta al più d'un narratore a tinte forti, spesso non esente da cattivo gusto e pronto al melodrammatico.

La Cucaracha non aggiunge nulla ai due film precedenti, tracciando alla brava — con molte sparatorie e il noto motivo popolare per commento — il ritratto d'una « passionaria » della rivoluzione nazionale, amante del generale Zeta. Qualche interesse offre il cast, che riunisce accanto a Maria Félix, Dolores Del Rio, ancora capace di affrontare personaggi sensuali, e il regista Emilio Fernandez, che torna eccezionalmente a fare l'attore nei panni di Zeta (in un ruolo di fianco appare anche Armedariz, e la fotografia a colori è di Figueroa; come a dire che è presente, per così mediocre risultato, il meglio del cinema messicano).

Nazarin di L. Buñuel (Messico).

Di ben altra statura è l'altro film messicano, *Nazarin* di Luis Buñuel, che sembra tornare a tempi migliori dopo gli ultimi deludentissimi film. Il

regista spagnolo da tempo esiliato si è rivolto ad un romanzo, « Nazarin », scritto nel 1895 dal romanziere naturalista castigliano Benito Peréz Galdòs, che ai suoi tempi fu generosamente paragonato, per il suo Paese, a Balzac. Scrittore ideologico, pieno di argomentazioni filosofiche, sociali, politiche, di intonazione anticlericale, non poteva dispiacere a Buñuel, che ne ha ripreso il personaggio d'un sacerdote, Nazario, di semplicissimi costumi, profondamente credente e infaticabilmente apostolo, che un equivoco — una prostituta assassina viene trovata nella sua camera — fa sospendere « a divinis », riducendolo allo stato laicale. Cacciato, incompreso da tutti, Nazario erra di villaggio in villaggio fra la povera gente, aiutando, confortando, senza mai ribellarsi, predicando l'amore. Due prostitute, colpite dalla sua personalità, lo considerano un santo e gli si accodano; egli cerca di respingerle, e non riuscendovi le indirizza ad opere di carità. Infine sarà arrestato e trascinato al carcere nel dileggio e nell'incomprensione di sempre. Buñuel ha dichiarato che, quando Nazario in prigione viene difeso da un sacrilego contro chi lo dileggia, « il dubbio penetra nel prete... Nazario sa che né la sua parola né il suo esempio cambieranno il mondo. Tutto è stato inutile. Nazario va prigioniero, insanguinato e oltraggiato. Il dubbio in lui diviene più forte della fede... Egli dubita. E poiché dubita, accetta il suo destino e la sua sconfitta come una riconferma, non più sottomessa ma ribelle, della sua convinzione morale » (5). Ancor più esplicita la presentazione ufficiale, evidentemente autorizzata dal regista, del film, dove, riprendendo una equazione di Buñuel Nazario - Don Chisciotte, si mette in chiaro senza equivoci la tematica atea del film: « Nella misura in cui... l'immagine di Cristo impallidisce nella coscienza di Nazario, un'altra comincia a delinearsi: quella dell'uomo. Buñuel, cioè, ci fa assistere gradualmente... ad un duplice processo: la scomparsa dell'illusione della Divinità e la scoperta della realtà dell'uomo. Nazario, il solitario, ha cessato d'essere solo: ha perduto Dio, ma ha trovato l'amore e la fraternità ». Una simile tematica non stupisce chi conosca l'opera di Buñuel, si veda anche il più recente *La mort en ce jardin* (La selva dei dannati): con gli anni, e *La mort en ce jardin* è indicativa, la violenza polemica è scomparsa e Buñuel pare rispettare l'altra parte della barricata e comprenderla. Tuttavia mi sono dilungato sulle dichiarazioni perché dalla visione del film la tematica atea non risulta altrettanto evidente: assistiamo con viva partecipazione — una partecipazione così commossa come mai Buñuel ci aveva dato sinora, liberandosi finalmente dal cattivo gusto, dal fumetto, dalle scorie avanguardistiche — al calvario d'un sacerdote che passa, senza cedere, attraverso le tentazioni d'un ambiente ostile e schernitore; e accetta, come il giovane di Dassin in *Celui qui doit mourir* (Colui che deve morire, 1957) di essere ricrocifisso. Né l'impostazione generale del personaggio né lo sviluppo drammatico del racconto e le inquadrature conclusive lasciano però capire che il sacerdote si allontani dalla fede, che anzi, a misura che lo scherniscono, pare rafforzarsi. Un film tormentato e appassionato, dunque, ma equivoco nelle conclusioni, e che in sostanza appare, a dispetto dei propositi, più permeato di religiosità di quanto non volesse.

(5) Queste dichiarazioni e le seguenti sono pubblicate nel fascicolo ufficiale curato dalla produzione: *Nazarin*, México, Libreria Madero, 1959.

Zafra di Lucas Demare (Argentina).

Alla cinematografia del Sudamerica appartiene anche l'argentino *Zafra,* drammone popolare e sociale diretto a tinte fosche da Lucas Demare, basandosi su un romanzo di Sixto Pondal Ríos: uno sguardo sullo sfruttamento dei braccianti peruviani nelle piantagioni di zucchero argentine al cui coraggio di denuncia non corrisponde alcuna sostanza artistica. La polemica risulta inoltre alquanto svigorita dalla forzata divisione in buoni e cattivi senza mezzi termini, secondo le regole dei vecchi « feuilletons ».

Araya di Margot Benacerraf (Venezuela)

Di maggior pregio è risultato il lungometraggio documentario del Venezuela *Araya,* diretto e sceneggiato da una giovane diplomata del parigino IDHEC, Margot Benacerraf: si tratta d'una intelligente descrizione del trasformarsi del villaggio di Araya grazie all'industrializzazione, ma non avrebbe nuociuto un montaggio più serrato.

Vlak bez vosnog reda di V. Bulajic (Jugoslavia).

La partecipazione dei Paesi dell'Europa orientale è stata dignitosa ma nel complesso modesta. Il film più notevole è lo jugoslavo *Vlak bez vosnog reda* di Veljko Bulajic, che applica i moduli del western a una vicenda corale dell'immediato dopoguerra, quando molti contadini croati emigravano per colonizzare nuove terre. Il film è la storia del lungo viaggio in treno dai loro villaggi alla nuova terra, con le diverse vicende individuali che vi si intrecciano, le amicizie che sorgono, i piccoli drammi d'amore, e su tutto la speranza per una nuova vita, un lavoro dignitoso, una nuova casa. Se al treno si sostituisce la carovana dei pionieri (e si fa a meno, ovviamente, degli indiani) una certa analogia è innegabile, anche nella struttura narrativa che tende sempre alla « saga », alla celebrazione con semplicità, di timbro popolare. Forse è giusto attribuire buona parte dell'impianto narrativo al contributo d'uno sceneggiatore italiano, Elio Petri.

Sterne di K. Wolf (Bulgaria-Germania Or.).

Film di civiltà è il bulgaro-tedesco *Sterne* di Konrad Wolf, descrizione garbata, senza forzature polemiche o propagandistiche, del tenero e platonico amore che sorge fra un sottufficiale tedesco e una maestrina ebrea deportata in campo di concentramento. Con l'amore matura nel giovane la crisi di coscienza e quando la donna parte per un campo di eliminazione egli passa ai partigiani, ribellandosi. Alcune sequenze, come quelle notturne, dei due innamorati che si incontrano ai bordi d'un cimitero, provocano una sincera partecipazione dello spettatore, ma nel complesso il film è un pò troppo roseo ed ottimistico — e quindi convenzionale — rispetto alla situazione ben più drastica di quegli anni.

Edes Anna di Z. Fábri (Ungheria).

Più che mediocre l'ultimo film di Zoltán Fábri, *Edes Anna,* versione dell'omonimo romanzo scritto nel 1927 da Dezsö Kösztölanyi, uno degli scrittori che ruotavano attorno alla rivista « Nyagat » di impostazione polemica nei confronti della letteratura borghese inizio di secolo. Scrive G. Prampolini che Köszölanyi « appare un tipico decadente per il culto dei valori mistici e musicali, delle notazioni sottili, degli stati d'animo nevrotici; insegue il mistero, esplara le penobre della vita, interpreta con vigile intuito le compresse esperienze di tutti i sensi ». Probabilmente « Edes Anna », il suo romanzo maggiore, era tutto un'analisi introspettiva di questa fanciulla di campagna che giunta in città come cameriera è sedotta dal nipote dei padroni e in un attimo di disperazione si vendica accoltellando la padrona. Nel film di Fábri, invece, la figura di Anna è pretesto ad una requisitoria piuttosto artificiosa

contro la borghesia (siamo all'indomani del fallimento della rivoluzione di Bela Khun) impersonata nei padroni egoisti e sfruttatori; ma ingenuo e grossolano è il disegno del contrasto, l'esasperazione dei personaggi a casi-limite, il tutto nel clima del romanzo d'appendice a scene d'effetto. Chi ricorda la penetrante indagine umana della *Tana del lupo* di Jiri Weiss, la sua polemica efficace perché non demagogica ritroverà nel film di Fábri una brutta e squallida copia di quel film di rilievo. Mari Töröksic, se è dolce e spaurita, ingenua e dolente come si conviene, rischia di perdere la sua freschezza nei moduli di « povera oppressa » cari a Maria Schell.

Otchiy dom di L. Kulidjanov (U.R.S.S.).

Di poca importanza, ma gradevole nell'argomento e nel suo svolgimento garbato, il sovietico *Otchiy dom* di L. Kulidjanov. Una studentessa di liceo, adottata da una buona famiglia borghese, scopre che la madre vera, che tutti credevano morta durante la guerra, quando Tania era bambina, vive ancora e desidera che la figliola vada a trovarla. Il film descrive le reazioni di Tania al contatto con la « casa natale », la madre povera contadina, la casetta disadorna, l'ambiente rustico d'un villaggio sperduto, fino alla sua accettazione: ella infatti chiederà di diventare la maestra della scuola locale. Kulidjanov ha la mano leggera e sa raccontare, ma il film scivola presto nei binari della rosea convenzione e della maniera.

Male dramaty di J. Nasfeter (Polonia).

Ad episodi sono il film polacco *Male dramaty* ed il cecoslovacco *Tohua*. Il polacco si compone di due racconti per ragazzi fra loro indipendenti, « Carosello » e « La caduta d'un milionario », ambedue descrizione d'un sogno di ragazzo infranto. In « Carosello » alcuni ragazzini sgobbano tutto un giorno a spingere una giostra a cui s'è rotto il motore, con la promessa che alla fine faranno qualche giro gratis. E quel giretto sognano ad occhi aperti, come l'evasione nel cielo di fronte agli altri ragazzi, la bella festa; ma a mezzanotte, quando essi terminano, nessuno è lì a spingerli, avranno solo qualche soldo in tasca. Più consistente « La caduta di un milionario », ambientato con finezza in una cittadina inizio di secolo: un ragazzino povero millanta ai compagni grandi ricchezze, racchiuse in un mitico salvadanaio che porta sempre con sè, ed i compagni, sbirciando dalla fessura, lo vedono in effetti zeppo di biglietti, invece è solo un sogno: il bimbo, quei biglietti, li disegna da sè, fantasticando tutte le belle cose che farebbe se fossero veri. Sono favolette, ma Janusz Nasfeter le ha condotte con freschezza, attento a un dialogo spontaneo, ad una ambientazione credibile, dirigendo con abilità i piccoli attori.

Tohua di V. Jasny (Cecoslovacchia).

Più ambizioso il cecoslovacco *Tohua,* firmato da un giovane, Vojtech Jasny. In quattro episodi il regista vorrebbe dare la sintesi della vita umana nelle sue diverse stagioni, trascorrendo dalla favola dell'infanzia al dramma della vecchiaia. Migliore l'ultimo episodio, dove una anziana maestra muore in un inverno molto freddo, sola, lontana dai figli che la vita ha separato e reso indifferenti. Siamo a un passo dal patetico, ma Jasny ha il dono della misura e il ritratto sa essere realistico nella sua tristezza. Nel complesso un'opera accurata, spesso preziosa nella forma, un pò gracile tuttavia nella sua struttura.

Sogno d'una notte d'estate di J. Trnka (Cecoslovacchia).

Una svelta rassegna basta a esaminare il resto. Jírí Trnka ha affrontato per la prima volta un grande testo letterario, il *Sogno d'una notte d'estate*

di Shakespeare, e l'ampiezza del Cinemascope, con lo spettacolo più sfarzoso e pieno d'ambizioni della sua gloriosa carriera di regista di film a pupazzi. Il *Sogno* per la sua lievità di fiaba, per la fervida fantasia che lo presiede, è particolarmente adatto ad uno spettacolo di per sè suggestivo come quello dei pupazzi di Trnka, ed infatti il film si snoda con estrema piacevolezza, con profusione di colori, di belle scene, di gradevoli balletti. Rispetto a Shakespeare, tuttavia, Trnka non ha avuto il coraggio di applicare ai suoi personaggi di plastica i dialoghi del poeta inglese e s'è servito d'un commento parlato, molto conciso, del poeta ceco Jírí Brdecka. Privo dei dialoghi, lo sviluppo complesso, date le mutazioni di tempo e di luogo ed il fitto intrecciarsi di situazioni, del racconto shakespeariano risulta non sempre chiaro allo spettatore. In secondo luogo Trnka s'è fatto tradire dalla sontuosità dello spettacolo ed ha a volte ecceduto caricando eccessivamente la scena di elementi scenografici e di pupazzi, dimostrando un gusto, in una parola, un po' barocco. Di grande bellezza è apparso invece il commento musicale originale di Vaclav Trojan.

Luna de miel di M. Powell (Spagna).

Un sontuoso quanto vuoto spettacolo è anche lo spagnolo *Luna de miel* diretto da Michael Powell e realizzato senza risparmio di mezzi nelle più belle località della Spagna. I propositi di propaganda turistica sono tanto smaccati che non metterebbe conto di parlarne se Powell, come già in *The Red Shoes* (Scarpette rosse) non inserisse in un film men che mediocre un balletto eccellente, ripreso con la tecnica magistrale che gli è propria. Si tratta de « L'amor brujo » su musica di De Falla e coreografia di Antonio, a cui partecipano ballerini del valore di Antonio e di Léonide Massine nella cornice d'una stupenda scenografia ricavata da bozzetti di Durancamps. Quasi a far capire che il film è in funzione di quel quarto d'ora, Powell non ha esitato a premettere a quella sequenza di danza degli appositi titoli di testa.

Altri film.

Propagandistico con gusto è il documentario lungometraggio *Rapsodia portuguesa* realizzato da Joao Mendes in totalvision. Ingenuo, lungo, inutile il film cino-nazionalista *La peccatrice* di Tien Shen; stanca commediolina e per di più zuccherosa e convenzionale *Die halbzarte* diretto in Austria da Rolf Thiele — sempre più deludente — al servizio d'una inespressiva Romy Schneider che vorrebbe rifare il verso alle giovani scrittrici « bruciate » tipo Sagan; altra commediolina, stavolta spedita e allegra, e gradevolmente recitata è *Fröken April* dello svedese Göran Gentele, ma ben lungi da quel minimo di dignità culturale che si richiede ad un festival; insopportabile vicenda d'amore sospesa fra realtà e mito, in un clima ellenistico decadente, è il greco *Matomeno heliovasilema* prodotto, scritto e diretto dall'esordiente Andreas Lambrinos; piatto e monocorde è il giapponese *Shirasagi,* ritratto convenzionale d'una sfortunata geisha che Teinosuké Kinugasa ha desunto da un vecchio romanzo dello scrittore realista dell'inizio del secolo Izumi Kioka; male impostata e goffa è apparsa la polemica antimilitarista del tedesco *Krigsgericht* di Kurt Meisel, mentre l'altro tedesco *Helden* di Franz Peter Wirth ha ripreso senza grandi voli la divertente commedia pacifista di Shaw « Arms and the Man », impiegando però un attore come O. W. Fischer ben lungi dalle eleganti sofisticature richieste dal testo inglese; niente più che un filmetto di piacevole e intelligente svago, senza pretesa alcuna, è il britannico *Law and Disorder,* ameno duello fra un ladro e un giudice firmato dall'af-

fiatata copia Charles Crichton, regista, e T. E. B. Clarke, sceneggiatore; fumettistico e scadente anche da un punto di vista meramente tecnico è infine l'indiano *Lajwanti* diretto anonimamente da Narendra Suri.

Le retrospettive.

Poche e disorganiche sono state quest'anno le retrospettive, che, poco propagandate, hanno registrato una presenza di pubblico assai scarsa. Si sono comunque viste la nota e pregevole *Antologia del cinema muto italiano* curata da Antonio Petrucci per il Centro Sperimentale di Cinematografia ed una *Antologia del cinema sovietico sonoro*. Lo spettacolo di maggiore interesse doveva essere un « omaggio a De Mille », con estratti dell'intera sua opera, ma motivi ignoti hanno limitato la proiezione a brani brevissimi di *Forfaiture* (di cui si può ancor oggi riconoscere una certa cura psicologica), di una *Giovanna d'Arco* esteriore e pompieristica, del divertente *Male and Female* e del commerciale ma efficace e robusto *La via dei giganti*. Un festival, in definitiva, sovraccarico, grazie alla sua formula superata, di cose inutili, il che non ha impedito tuttavia l'affermazione dei nuovi giovani e la riproposta, da meditare, del nostro realismo fatta da *Nella città l'inferno* e soprattutto da *India*.

* * *

La giuria del dodicesimo Festival internazionale del film, svoltosi a Cannes dal 30 aprile al 15 maggio 1959 — composta da Marcel Achard (Francia, presidente), Micheline Presle (Francia), Gene Kelly (U.S.A.), Carlo Ponti (Italia), Sergei Vasiliev (U.R.S.S.), J. A. Brousil (Cecoslovacchia), Carlos Fernandez Cuenca (Spagna) — ha assegnato i premi come segue:

La Palma d'oro a *Orfeu negro* di Marcel Camus (Francia-Italia). Premio speciale della giuria a *Sterne* (t.l. Stelle) di Konrad Wolf (Bulgaria-Germania orient.). Premio internazionale a *Nazarin* di Luis Buñuel (Messico), « in omaggio a Luis Buñuel per l'insieme della sua opera in cui non ha cessato d'affermare l'audacia e la potenza della sua ispirazione ». Premio per la regia a François Truffaut per *Les quatre cents coups* (Francia). Premio per l'interpretazione maschile collettivamente a Dean Stockwell, Bradford Dillman, Orson Welles per *Compulsion* (Frenesia del delitto) di Richard Fleischer (U.S.A.); premio per l'interpretazione femminile a Simone Signoret per *Room at the Top* di Jay Clayton (Gran-Bretagna). Premio per la commedia a *Policarpo, ufficiale di scrittura* di Mario Soldati (Italia). Menzione particolare a *Shinasagi* (t.l. L'airone bianco) di Teinosuke Kinugasa (Giappone), « per la qualità del suo stile e la perfezione delle immagini ».

La giuria di film di cortometraggio ha assegnato la Palma d'oro a *Les papillons ne vivent pas ici* di Miro Bernat (Cecoslovacchia). Premio speciale della giuria a *Histoire d'un poisson rouge* di Edmond Sechan (Francia), « per il suo amore poetico e la sua ricchezza d'invenzione ». Premio ex-aequo a *New York-New York* di Francis Thompson (U.S.A.) e a *Cambio della guardia* di Halina Bielinska e Wkodzimierz Haupe (Polonia), « per il gusto e l'originalità della loro forma d'espressione ». Menzione a *Il piccolo pescatore del mare della Cina* di Serge Hanin (Viet-Nam), « per il valore delle sue immagini ». La giuria a tenuto a rendere omaggio « in memoriam » a Alain Kaminker, scomparso in mare mentre realizzava il documentario *La mer et les jours*, le immagini suggestive del quale restano a testimoniare il suo coraggio ed il suo talento.

Le due giurie riunite hanno assegnato il Premio per la miglior selezione nazionale alla Cecoslovacchia.

La giuria dell'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.) — composta da Franz Weyergans (presidente - Belgio), François Lepoutre (Francia), Lucien Mas (Lussemburgo). Orencio Ortega-Frison (Spagna). Bjorn Rasmussen (Danimarca), D. Rowas (Germania), J. M. Poitevin (cons. eccl. - Canadà) — felice di riconoscere i meriti di parecchi film che manifestano una preoccupazione morale e spirituale, corona un'opera che, attraverso uno stile molto sincero e semplice, attira l'attenzione degli adulti sulle loro responsabilità verso i giovani, porta un contributo positivo alla salvaguardia dell'infanzia e dello spirito d'infanzia, e malgrado certi tratti d'un realismo un po' duro, offre in definitiva

un vivente esempio di coraggio, di fiducia nella vita e di speranza, e attribuisce il premio a *Les quatre cents coups* di François Truffaut (Francia).

La giuria per il miglior film per la gioventù — composta da George Altman, Fernand Dartigues, Charles Ford, Pierre Leprohon, Georges Sadoul, critici cinematografici, dall'abate Joseph Coindre, Jean Grissolange, Francis Legrand, educatori, e da Gilbert Fays, Alain Lepanot, Mireille Srok, Georgette Ville, allievi del liceo di Cannes — ha assegnato il Premio per il lungometraggio a *Tohua* di Vojtech Jasny (Cecoslovacchia) ed il Premio per il cortometraggio a *La mer et le jours* di Raymond Vogel e Alain Kaminker (Francia).

I film di Cannes

POLICARPO, UFFICIALE DI SCRITTURA — v. dati in «Bianco e nero», n. V, 35.

RAPSODIA PORTUGUESA (t.l.: **Rapsodia portoghese**) — r.: Joao Mendes - **sc. e comm.**: Fernanda De Castro, da un'idea di Antonio Ferro - **f.**: Mario Moreira (in Totalvision e Eastmancolor) - **consigliere artistico:** Bernardo Marques - **canzoni di folklore raccolte da:** Shegundo Galarza - **m.**: Silva Pereira - **cantanti:** Maria Clara, Domingos Marques, Alice Amaro, Carlos Ramos, Maria da Fatima Bravo, Maria de Lourdes Rezende - **p.**: Felipe De Solms - **o.**: Portogallo, 1959.

ROOM AT THE TOP (t.l.: **Stanza nei quartieri alti**) — **r.**: Jack Clayton - **s. e sc.**: Neil Paterson - **f.**: Freddie Francis - **scg.**: Ralph Brinton - **m.**: Mario Nascimbene - **mo.**: Ralph Kemplen - **int.**: Laurence Harvey (Joe Lampton), Simone Signoret (Alice Aisgill), Heather Sears (Susan Brown), Donald Wolfit (Mr. Brown), Ambrosine Phillpotts (Mrs. Brown), Donald Houston (Charles Soames), Raymond Huntley (Mr. Hoylake), John Westbrook (Jack Wales), Allan Cuthbertson (George Aisgill), Mary Peach (June Samson). - **p.**: John e James Woolf per la Remus Film (**p. ass.**: Raymond Anzarut) - **o.**: Gran Bretagna, 1959.

TANG FU YU SHENG NU (t.l.: **La peccatrice**) — **r.**: Tien Shen - **s.**: Wang Yun-mei - **adatt. e dial.**: Kung Lei - **f.**: Hung King-yun - **scg.**: Chou Kih-liang - **co.**: Tuan Ling - **m.**: Ku Lan-ping - **mo.**: Lin Ki-jui - **int.**: Mu Hung (Chiaro-di-Luna), Li Ying (Ling Ku--hsiang), Huang Chung-hsun (Ciai Chun-yuan), Wei Ping-ao (Ciai Chun-hai), Ken Man-fu (Hsieh il nobile), Wang Hsun (Ciai King-choei). - **p.**: Tai Ango per la Società Cinematografica Centrale Cinese - **o.**: Cina Nazionalista, 1959.

TOUHA (t.l.: **Desiderio**) — **r.**: Vojtech Jasny - **s. e sc.**: Vojtech Jasny - **f.**: Jaroslav Kucera - **m.**: Svatopluk Havelka - **int.** Jan Jakes, Jana Brejchova, Jiri Vala, Vera Tichankova, Vaclav Lohnisky, Anna Meliskova - **p.**: Ceskoslovensky Film, 1959 - **o.**: Cecoslovacchia, 1959.

COMPULSION (Frenesia del delitto) — **r.**: Richard Fleischer - **s.**: dal romanzo omonimo di Meyer Levin (ed. it. «Gli ossessi») - **sc.**: Richard Murphy - **f.** (Cinemascope): William C. Mellor - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Mark-Lee Kirk - **m.**: Lionel Newman - **mo.**: William Reynolds - **int.**: Dean Stockwell (Judd Steiner), Bradford Dillman (Artie Straus), Diane Varsi (Ruth), Orson Welles (Jonathan Wilk), E. G. Marshall (Horn), Martin Milner (Sid), Richard Anderson (Max), Robert Simon (Johnson), Edward Binns (Tom Daly), Robert Burton (Mr. Straus), Wilton Graff (Mr. Steiner), Louise Lorimer (Mrs. Straus), Gavin MacLead (Padua) - **p.**: Richard D. Zanuck per la Darryl F. Zanuck Prod. - **dist.**: 20th Century-Fox - **o.**: U.S.A., 1959.

DIE HALBZARTE (Eva) — **r.**: Rolf Thiele - **s. e sc.**: Hans Jacoby, Fritz Rotter - **f.** (in Agfacolor): Klaus von Rautenfeld - **m.**: Hans Martin Majewski - **int.**: Romy Schneider (Nicole Dessau), Carlos Thompson (Dott), Magda Schneider (signora Dassau) - **p.**: Cosmopol-Film - **o.**: Austria, 1959.

MATOMENO HELIOVASILEMA (t.l.: **Crepuscolo di sangue**) — **r.**: Andreas Lambrinos - **s. e sc.**: Andreas Lambrinos - **f.**: Costas Filippou - **m.** Costas Kap-

nissis - **int.**: Efie Economou (Daina), Spyros Phokas (Yannos), T. Karoussos, Andre Zissimatos, Michel Kaloyannis, Kakia Analyti - **p.**: Andreas Lambrinos - **o.**: Grecia, 1959.

LES 400 COUPS (t.l.: **I 400 colpi**) — **r.**: François Truffaut - **s. e sc.**: François Truffaut - **adatt. e dial.**: Marcel Moussy - **f.** (in Dyaliscope): Henry Decaé - **scg.**: Bernard Evein - **m.**: Jean Constantin - **mo.**: Marie-Josèphe Yoyotte - **int.**: Jean-Pierre Léaud (Antoine Loinod), Claire Maurier (signora Loinod), Albert Rémy, Guy Decomble, Georges Flamant, Patrick Auffay - **p.**: Les films du carrosse - **o.**: Francia, 1959.

ZAFRA (t.l.: **Raccolta**) — **r.**: Lucas Demare - **s. e sc.**: Sixto Pondal Rios - **f.** (in Alexscope, Agfacolor): Antonio Merayo - **scg.**: Gori Munoz - **m.**: Lucio Demare, Atahualpa Yupanqui - **mo.**: Jorge Garate - **int.**: Graciela Borges (Damiana), Alfredo Alcon (Teodoro), Enrique Fava (Bruno), Atahualpa Yupanqui (Dr. Galvan), Luis Medina Castro (Fabian), Félix Rivero (Arguello), Pedro Laxalt (Don Nazario), Romualdo Quiroga (Venancio), Ariel Absalon (Don Jacinto) - **p.**: Argentina Sono Film - **o.**: Argentina, 1959.

SEN NOCI SVATOJANSKE' (t.l.: **Sogno di una notte d'estate**) — **r.**: Jiri Trnka - **s.**: dalla commedia di William Shakespeare - **comm.**: Jirí Brdecka - **f.** (in Totalvision, Eastmancolor): Jirí Vojta - **scg.**: Jirí Trnka - **animatore dei pupazzi:** Bohuslav Sramek (sequenza degli artigiani), Stanislav Latal, Bretislav Pojar (gli innamorati), Bretislav Pojar, Jan Karpas, Stanislav Latal (il mondo di Oberon e di Titania), Stanislav Latal (il palazzo di Teseo e Ippolito), Vlasta Jurajdova e Jan Adam - **mo.**: Hana Walachowa - **m.**: Vaclav Trojan - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia, 1959.

EDDAS ANNA (t.l.: **Dolce Anna**) — **r.**: Zoltán Fábri - **s.**: dal romanzo di Dezso Kosztolányi - **sc.**: Péter Bacso, Zoltán Fábri - **f.**: Szécsényi Ferenc - **scg.**: Zoltán Fábri - **m.**: György Ránki - **mo.**: Maria Szécsényi - **int.**: Mari Törocsik (Anna), Károly Kovács (Il signor Vizy), Mária Mezey (la signora Vizy), Zsigmond Fülöp (Jancsi) - **p.**: Studios Hunnia - **o.**: Ungheria, 1959.

VLAK BEZ VOSNOG REDA (t.l.: **Treno senza orario**) — **r.**: Veljko Bulajic - **s.**: Veljko Bulajic, Slavko Kolar - **sc.**: Ivo Brant, Stjepan Perovic, Elio Petri, Veljko Bulajic - **f.** (in Ultrascope): Kreso Grcevic - **scg.**: Duska Jericevic - **m.**: Vladimir Kraus, Rajteric - **int.**: Stojan Arandjelovic (Lovre), Olivera Markovic (Ika), Ivica Pajer (Nikolica), Milan Milosevic (Perika-Peso), Lia Rho-Barbieri, Inge Ilin, Ljiljana Vajler, Bata Zivojinovic, Jan Sid - **p.**: Veljko Bulajic per la Jadran Film - **o.**: Jugoslavia, 1959.

STERNE (t.l.: **Stelle**) — **r.**: Konrad Wolf - **s. e sc.**: Angel Vagenstein - **f.**: Werner Bergmann - **scg.**: José Sancha - **m.**: Simeon Pironkov - **voce dei canti ebraici:** Gerry Wolff - **mo.**: Christa Wernicke - **int.**: Sasha Krusharska (Ruth), Jurgen Frohriep (Walter), Erik S. Klein (Kurt), Georgi Naumov (Petko), Naitcho Petrov (il capo della polizia), Stefan Peitchev, Ivan Kondov, Milka Tuikova, Stilian Kunev, Elena Chranova - **p.**: Vyltcho Draganov per lo Studio Film di Lungometraggio e Siegfried Nurnberger per la Defa - **o.**: Bulgaria-Germania orientale, 1959.

LAJWANTI — **r.**: Narendra Suri - **s. e sc.**: Umesh Mathur - **f.**: M. N. Malhotra - **m.**: S. D. Burman - **int.**: Nargis (Kavita), Bairaj Sahni (Nirmal), Baby Naaz (la bambina), Prabhu Dayal, Radhakishen - **p.**: Mohan Segal per la De-Lux Film - **o.**: India, 1959.

HELDEN (t.l.: **Eroi**) — **r.**: Franz Peter Wirth - **s.**: dalla commedia « Arms and the Man » di G. Bernard Shaw - **sc.**: Johanna Sibelius, Eberhard Keindorff - **f.** (in Agfacolor): Klaus von Rautenfeld - **scg.**: Hermann Warm, Bruno Monden - **m.**: Franz Grothe - **int.**: O. W. Fischer (Bluntshli), Liselotte Pulver (Raina), Jan Hendriks (Sergius), Ellen Schwiers (Louka), Kurt Kasznar (Petkoff), Ljuba Welitsch (Katharina), Manfred Inger (Nicola) - **p.**: H. R. Sokal e P. Goldbaum per la Bavaria Filmkunst A. G. - **o.**: Germania occidentale, 1959.

* **HIROSHIMA, MON AMOUR** (t.l.: **Hiroshima, mio amore**) — **r.**: Alain Resnais - **s. e sc.**: Marguerite Duras - **adatt.**: Alain Resnais, Marguerite Duras -

f.: Sacha Vierny, Takahashi Michio - **scg.**: Esaka, Mayo, Pétri - **m.**: Georges Delerue, Giovanni Fusco - **mo.**: Henri Colpi - **int.**: Emmanuele Riva, Eiji Okada, Stella Dallas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson - **p.**: Pathé Overseas - Argos Films - Como Films (Paris) - Daiei M. P. (Tokio) - **o.**: Franco-giapponese, 1959.

LA CUCARACHA — **r.**: Ismael Rodriguez - **s. e sc.**: Ismael Rodriguez, José Bolaños Prado, José Luis Celis, Ricardo Garibay - **f.** (in Eastmancolor): Gabriel Figueroa - **m.**: Raul Lavista - **int.**: Maria Felix (Refugio, detta «La Cucaracha»), Dolores Del Rio (Chabela), Emilio Fernandez (Antonio Zeta), Antonio Anguilar (Capitano Ventura), Pedro Armendariz (Antonio Razo) - **p.**: Ismael Rodriguez - **o.**: Messico, 1959.

* **INDIA** — **r.**: Roberto Rossellini - **s. e sc.**: Roberto Rossellini, con la collaborazione di Sonali Das Gupta - **f.** (in Eastmancolor): Aldo Tonti - **p.**: Aniene Films (Roma) - Union Générale Cinématographique (Parigi) - **o.**: Italia-India, 1959.

MALE DRAMATY (t.l.: **Piccoli drammi**) — **r.**: Janusz Nasfeter - **s. e sc.**: Janusz Nasfeter - **f.** (in Agfacolor): Kazimierz Konrad, Karol Chodura - **m.**: Adam Walscinski - **int.**: 1. episodio, **Carosello:** Tadeusz Wisniewski (L'Ecureuil), Tomasz Mayzel (Bouledogue), Wojciech Litynski (La Patinette), Jerzy Palmowski (La Chouette), Marek Paprotny (Le Joufflu), Andrzej Nasfeter (Le Roquin); 2. episodio: **La caduta d'un milionario:** Aleksander Kornel (il Milionario), Lech Rzegocki (Le Noiraud), Henryk Fogiel (Le Trapu), Andrzej Paprotny (Le Maigriot) - **p.**: Film Polski, 1958 - **o.**: Polonia.

FANFARE (t.l.: **Fanfara**) — **r.**: Bert Haanstra - **s. e sc.**: Jan Blokker, Bert Haanstra - **f.**: Edouard van der Enden - **m.**: Jan Mul - **int.**: Bernhard Droog (Krijns, proprietario di caffè), Andrea Domburg (Lise, sua sorella), Hans Kaart (Geursen, proprietario di caffè), Ineke Brinkman (Marije, sua figlia), Johan Valk (Van Ogten, sindaco), Win van den Heuvel (Douwe, gendarme), Henk van Buuren (Valentin, capo-banda), Herbert Joeks (Koendering, droghiere), Riek Schagen (Aaltje, sua moglie), Albert Mol (Schalm, direttore d'orchestra), Ton Lutz (Altena, il compositore) - **p.**: Rudolf Meyer per Sapphire Films - **o.**: Olanda, 1958.

FROKEN APRIL (t.l.: **Signorina Aprile**) — **r.**: Göran Gentele - **s. e sc.**: Göran Gentele - **f.** (in Eastmancolor): Karl-Erik Alberts - **scg.**: Arne Akermark, Bernt Duroj - **m.**: Harry Arnold, Joy Ardon - **co.**: Gunilla Pontén, AB Marthaskolan - **mo.**: Wic' Kjellin - **int.**: Gunnar Björnstrand (Marcus Arwidson), Lena Söderblom (April), Jarl Kulle (Osvald Berg), Gaby Stenberg (Vera), Douglas Hage (Direttore del Coro), Hjördis Petterson (signora Berg), Meg Westergren (Anna), Lena Madsén (Siri), Olof Sandborg (il Direttore dell'Opera) - **p.**: Olle Brunaeus per la Europa Film - **o.**: Svezia, 1959.

SHIRASAGI (t.l.: **L'airone bianco**) — **r.**: Teinosuke Kinugasa - **s.**: dal romanzo di Kyoka Izumi - **sc.**: Teinosuke Kinugasa, Jun Sagara - **int.**: Fujiko Yamamoto (Oshino), Keizo Kawasaki (Junichi), Shuji Sano (Yosaka) - **p.**: Daiei M. P. - **o.**: Giappone, 1959.

NAZARIN (t.l.: **Nazareno**) — **r.**: Luis Buñuel - **s.**: dal romanzo di Benito Pérez Galdós - **sc.**: Julio Alexandro, Luis Buñuel - **supervisione dei dialoghi:** Emilio Carballido - **f.**: Gabriel Figueroa - **int.**: Francisco Rabal (Nazarin), Marga Lopez (Beatriz), Rita Macedo (Andara), Ignacio Lopez Tarso (Il sacrilego), Ofelia Guilmain (Chanfa), Luis Aceves Castaneda (Il parricida), Noe Murayama (El Pinto), Rosenda Monteros (La Prieta), Jesus Fernandez (Il nano Ujo) - **p.**: Manuel Barbachano Ponce - **cons. di prod.**: Carlos Velo - **o.**: Messico, 1959.

LUNA DE MIEL (t.l.: **Luna di miele**) — **r.**: Michael Powell - **collaboratore alla r.**: Ricardo Blasco - **s. e sc.**: Michael Powell, Luis Escobar - **f.** (in Technirama e Technicolor): Georges Périnal - **scg e cost.**: Ivor Beddoes - **m.**: Mikos Theodorakis - **mo.**: Peter Taylor - **int.**: Antonio (se stesso), Anthony Steel (Kit Kelly), Ludmilla Tcherina (Anna), Léonide Massine, Rosita Segovia, Carmen Rojas, Pepe Nieto - Balleto EL AMOR BRUJO: **autore:** G. Martínez Sierra - **balletto e coreogr.**: Antonio - **m.**: Manuel De Falla - **scg.**: Raffael Durancamps - **int.**: Antonio, Maria Clara Alcalà, Leonide Massine - Balletto LOS AMANTES

DE TERUEL - **coreogr.**: Léonide Massine - **m.**: Mikos Theodorakis - **int.**: Antonio Ludmilla Tcherina - **p.**: Cesáreo Gonzales - **o.**: Spagna, 1959.

ORFEU NEGRO (t.l.: **Orfeo negro**) — **r.**: Marcel Camus - **s.**: da « Orfeu da Conceicao » di Vinicius De Moraes - **sc.**: Jacques Viot - **adatt. e dial.**: Jacques Viot, Marcel Camus - **f.** (in Eastmancolor): Jean Bourgoin - **m.**: Antonio Carlos Jobim, Luis Bonfa - **mo.**: André Felix - **int.**: Breno Mello (Orfeo), Marpessa Dawn (Euridice), Lourdes De Oliveira (Mira), Lea Garcia (Serafina), Adhemar Da Silva (La Morte), Alexandro Costantino (Hermès), Waldetar De Souza (Chico Boto), Jorge Dos Santos (Benedito), Aurino Cassanio (Zeca) - **p.**: Sacha Gordine per la Dispatfilm di Parigi e la Gemma Cinematografica di Roma, con la partecipazione della Tupan Filmes di Sàn Paolo del Brasile - **o.**: Francia-Italia-Brasile, 1959.

NELLA CITTA' L'INFERNO — v. dati di questo numero di « Bianco e Nero ».

ARAYA (t.l.: **Araya**) — **r.**: Margot Benacerraf - **s. e sc.**: Margot Benacerraf - **comm.**: Pierre Seghers, detto da Laurent Terzieff - **f.**: Giuseppe Nisoli - **m.**: Guy Bernard - **int.**: la gente del villaggio di Araya - **p.**: Caroni Films di Caracas e Les films de l'archer di Parigi - **o.**: Venezuela-Francia, 1959.

KRIEGSGERICHT (t.l.: **Corte Marziale**) — **r.**: Kurt Meisel - **s.**: da un racconto di Will Berthold - **sc.**: Will Berthold, Heinz O. Wuttig - **f.**: Georg Krause - **m.**: Werner Eisbrenner - **int.**: Karlheinz Bohm (Duren), Christian Wolff, Klaus Kammer, Hans Nielsen, Charles Regnier, Werner Peters, Carl Wery, Herbert Tiede, Sabina Sesselman, Carola von Kayser - **p.**: Arca Film (Gero Wecker) - **o.**: Germania occ., 1959.

MIDDLE OF THE NIGHT (t.l.: **Nel mezzo della notte**) — **r.**: Delbert Mann - **s.**: dalla commedia omonima di Paddy Chayefsky - **sc.**: Paddy Chayefsky - **f.**: Joseph Brun - **sc.**: Jack K. Wright - **m.**: George Bassman - **mo.**: Carl Lerner - **int.**: Fredric March (Jerry Kingsley), Kim Novak (Betty Preisser), Lee Philips (George), Glenda Farrell (Signora Mueller), Albert Dekker (Lockman), Martin Balsam (Jack), Lee Grant (Marilyn), Edith Meiser, Joan Copeland, Betty Walker, Rudy Bond, Effie Afton, Jan Norris, Anna Berger, David Ford, Audrey Peters - **p.**: George Justin per la Sudan - **dist.**: Columbia Pictures - **o.**: U.S.A. 1958.

LAW AND DISORDER (t.l.: **Legge e disordine**) — **r.**: Charles Crichton - **s. e sc.**: T.E.B. Clarke, con la collab. di Patrick Campbell e Vivienne Knight - **f.**: Ted Scaife - **m.**: Humphrey Searle - **int.**: Michael Redgrave (Percy Brand), Robert Morley (Giudice Crichton), Ronald Squire (Col. Masters), Elizabeth Sellars (Gina Lasalle) - **p.**: Paul Soskin per la British Lion Films - **o.**: Gran Bretagna, 1958.

OTCHIY DOM (t.l.: **La casa natale**) — **r.**: L. Koulidjanov - **s. e sc.**: B. Metalnikov - **f.**: P. Kataiev - **scg.**: M. Gorelik, S. Serebrianikov - **m.**: You Birioukov - **mo.**: L. Joutchkova - **int.**: V. Kouznetzova (Nathalie Avdeevna), Ludmilla Martchenko (Tania), Valentin Zoubkov (Sergei Ivanovitch), N. Novlianski (il nono Avdei), N. Mordioukova (Stépanida), L. Ovtichinnikova (Niurka), P. Kiriutkin (Mokeich), P. Aleynikov (Fédor), E. Maximova (Makarikha) - **p.**: Studii Gorki - **o.**: U.R.S.S., 1959.

THE DIARY OF ANNA FRANK (**Il diario di Anna Frank**) — **r.**: George Stevens - **r. degli esterni ad Amsterdam**: George Stevens jr. - **s. e sc.**: Frances Goodrich e Albert Hackett, dalla loro commedia omonima - **f.** (in Cinemascope): William C. Mellor - **f. degli esterni ad Amsterdam**: Jack Cardiff - **scg.**: Lyle R. Wheeler e George W. Davis - **m.**: Alfred Newman - **mo.**: David Bretherton, Robert Swink, William Mace - **int.**: Millie Perkins (Anna Frank), Joseph Schildkraut (Otto Frank), Shelley Winters (Signora Van Daan), Richard Beymer (Peter Van Daan), Gusti Huber (Signora Frank), Lou Jacobi (Signor Van Daan), Diane Baker (Margot Frank), Douglas Spencer (Kraler), Dody Heath (Miep), Ed Wynn (Signor Dussell) - **p.**: George Stevens - **d.**: 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

* *I film contrassegnati da asterisco sono stati presentati fuori concorso.*

Il “dumping„ cinematografico e il Mercato comune europeo

di PAOLO BAFILE

I primi atti di esecuzione del Trattato della Comunità economica europea ripropongono in termini di rinnovata attualità le ormai vecchie discussioni sul liberismo e sul protezionismo in materia economica, nonchè sulla utilità di alcuni « interventi » da parte dello stato a favore di determinate industrie nazionali. Il problema è oggi quanto mai vivo perchè, come tutti sanno alla graduale rimozione degli ostacoli che ancora si frappongono alla libertà degli scambi dovrà logicamente corrispondere — prima o poi — l'abolizione delle sovvenzioni dirette e indirette che gli Stati membri della Comunità hanno fino ad oggi accordato ad alcune loro industrie: nel settore cinematografico in particolare l'*auspicata* liberazione dell'interscambio dei film nell'ambito del Mercato comune si accompagnerebbe alla *paventata* abolizione di quei sistemi di provvidenze a favore dei film « nazionali », che hanno permesso fino ad oggi alle singole industrie europee di sopravvivere e in certi momenti di prosperare. La domanda che alcuni si pongono a questo proposito è se non sia nell'interesse *di ciascuna e di tutte* le industrie cinematografiche europee — e quindi in definitiva nell'interesse dell'intera Comunità — conservare, mentre si procede sulla strada della liberalizzazione, almeno *alcune* di queste norme protettive, sia pure debitamente « armonizzate » fra di loro.

Bisogna innanzitutto stabilire, dal punto di vista strettamente giuridico, se e fino a che punto le singole disposizioni interne in materia cinematografica oggi in vigore possano ritenersi *compatibili* con la lettera e con lo spirito del Trattato di Roma: e questa indagine è già stata efficacemente compiuta per quanto riguarda la legislazione italiana (1). Ma anche se ci si limita a considerare la questione *sotto l'aspetto puramente tecnico-economico*, avendo riguardo soprattutto a certe peculiarità del commercio cinematografico internazionale, mi sembra si possa giungere a conclusioni di notevole interesse sulla *utilità* ed infine sulla stessa *possibilità giuridica* di mantenere in vita — nei vari

(1) cfr: N. de Pirro: « La produzione cinematografica nel quadro del Mercato Comune », in « Bianco e Nero », anno 1958, n. 6 (pagg. 11-30): lo studio reca un esame dettagliato ed analitico delle varie disposizioni del Trattato della C.E.E. che possano interessare l'industria cinematografica e la nostra legislazione in materia di film.

Paesi della Comunità — certe norme di carattere *protettivo* a favore dei film « nazionali »: ed è quanto si cercherà di dimostrare nel corso del presente studio.

* * *

Le caratteristiche che distinguono il *film come prodotto industriale* rispetto alle altre merci sono — come è noto — assai singolari e cospicue, tanto che si è parlato perfino di una « economia cinematografica », quasi a voler significare che i principi economici che regolano la produzione, la distribuzione ed il consumo, la domanda e l'offerta del film siano diversi da quelli validi per la generalità dei beni e dei servizi. Sarebbe forse interessante, a questo proposito, chiarire in qual senso si possa correttamente parlare di *economia cinematografica*: se per specificare semplicemente il campo che è oggetto dell'indagine, oppure per affermare o sottintendere anche che, a causa delle sue peculiarità, la materia reclama, dal punto di vista sistematico e didattico, una certa *autonomia* di trattazione (2). Non sembra tuttavia indispensabile ai fini del presente studio affrontare tale questione, alla quale è sufficiente avere accennato (3): mi limiterò ad osservare che l'idea per la quale la cinematografia rappresenti sotto l'aspetto economico una materia regolata da leggi e principi propri, tanto da dover essere necessariamente oggetto di una indagine scientifica *autonoma,* pur contenendo una evidente esagerazione, ha però il merito di cogliere e di porre in evidenza un fatto di cui non è lecito dubitare: che il film rappresenta un prodotto industriale *sui generis,* avente caratteristiche merceologiche tutte particolari, delle quali si deve tener conto se si vogliono studiare i problemi economici del cinema.

Tali caratteristiche sono molteplici, ma mi propongo di isolarne e descriverne una in particolare che assumerà, nelle pagine che seguono, un rilievo del tutto speciale. Voglio dire della singolare proprietà che ha il film rispetto agli altri prodotti industriali di poter essere riprodotto, una volta realizzata la *copia campione,* in un numero praticamente illimitato di esemplari, tutti di costo assai modesto rispetto al prototipo. Questo semplice dato di fatto, collegato con l'altro per cui ciascuna copia del film è una merce « a consumo ripetuto » e praticamente *indistruttibile,* porta come corollario che il film — una volta prodotto — può essere *venduto* (ossia ceduto in distribuzione) e *consumato* (ossia proiettato) in un solo mercato o in tutto il mondo, ad un numero piccolo o grande di spettatori, senza che vari sostanzialmente il suo *costo di produzione.*

Se pensiamo poi che di regola la spesa — peraltro relativamente modesta — della stampa delle copie resta a carico del distributore-acquirente, potremo ben dire, in termini economici, che il film è una merce che ha un costo di produzione elevatissimo (realizzazione della copia campione) ed un costo mar-

(2) Il problema presenta qualche analogia - o almeno un certo parallelismo - con quelli dell'esistenza di un *diritto cinematografico* e di una *estetica cinematografica*: questioni che rivestono, sia pure in campi diversi dal nostro, una importanza assai notevole, e non soltanto teorica.

(3) Cfr. al riguardo H. Mercillon: « Cinéma et monopoles », Colin, Parigi, 1953.

ginale (4) praticamente *nullo* (stampa di una copia in *più*). Tenendo infine presente la estrema facilità con cui il materiale cinematografico si può esportare (non essendo ingombrante, nè deperibile, nè fragile) ci rendiamo conto che il film è una tipica « merce di esportazione »: l'esportazione di questo prodotto cioè non incontra quelle difficoltà e quei rischi *e soprattutto quegli ulteriori costi* che incontrano le esportazioni delle altre merci. Ciò vuol dire che, mentre per le aziende che producono gli altri beni la convenienza di dedicarsi all'esportazione nei mercati esteri rappresenta innanzitutto *un problema economico* da esaminarsi caso per caso e che può risolversi anche negativamente, per un produttore di film invece la convenienza ad esportare esiste *sempre,* anche per somme modestissime, le quali rappresentano comunque una *entrata netta* per l'azienda (5). Ciò influisce in modo decisivo sulla convenienza per gli esportatori di film ad esercitare sui mercati stranieri quella particolare pratica commerciale che si chiama *dumping* e alla quale è opportuno dedicare qualche breve cenno.

* * *

Il *dumping,* come è noto, è una particolare politica di discriminazione dei prezzi che consiste nel vendere in un mercato estero un certo prodotto « a prezzi notevolmente inferiori a quelli che il volgo chiama prezzi *giusti* e che non sono altro che i prezzi di equilibrio di lungo momento: *dumping* significa dunque svendita, vendita forzata, vendita sotto-costo (6). E' necessario però precisare meglio questa definizione che, se ha il pregio della chiarezza, ha il difetto di essere approssimativa: perchè si abbia un vero e proprio *dumping* non basta che la vendita avvenga a prezzi inferiori al prezzo medio praticato dall'azienda nelle vendite all'interno (ciò costituirebbe una semplice *vendita a prezzi multipli,* che non rientra necessariamente nel concetto di *dumping*), e nemmeno a prezzi inferiori al costo di produzione nel paese importatore, ma bisogna che la vendita venga effettuata nel mercato estero a prezzi inferiori al *costo medio di produzione;* il quale ultimo è dato dal prezzo interno pagato dall'imprenditore per il complesso dei fattori produttivi impiegati, diviso per il numero totale delle unità prodotte. Inoltre, per mettere in luce anche l'elemento psicologico del fenomeno, si deve aggiungere che la

---

(4) Per il concetto di *costo marginale* cfr. ad es.: M. Fanno: « Elementi di Scienza Economica » ediz. Lattes, Torino 1953, pag. 94: il costo unitario *marginale* è il costo dell'ultima unità prodotta, e cioè la differenza fra il costo totale che l'impresa sostiene producendo un dato numero di unità di un certo bene o servizio e quello che essa sosterrebbe producendone una unità in meno.

(5) Poco importa osservare a questo proposito che tali somme sono spesso necessarie a « coprire » i costi di produzione, che non siano stati interamente ricuperati sul mercato nazionale: il produttore, sia che miri a realizzare un utile netto, sia che miri a recuperare i costi di produzione, avrà sempre la convenienza ad esportare *a qualunque prezzo,* piuttosto che rinunciare all'esportazione.

(6) V. G. De Maria: « Temi teorici della politica economica internazionale odierna » ediz. C.E.A. - Milano, 1945, pagg. 336-360. Sull'argomento cfr. anche A. Cabiati: « Prime linee di una teoria del dumping » in « Riforma Sociale » 1913; J. Viner: « Dumping: a problem in international trade » Chicago, University Press 1923; P. Jannaccone: « Teoria e pratica del dumping » in « Prezzi e Mercati » Torino, 1936.

pratica del dumping è generalmente diretta ad uno dei seguenti scopi: impedire il sorgere di concorrenti all'estero e distruggere un'industria estera già attrezzata (per appropriarsene il mercato ed imporre successivamente prezzi esosi di monopolio); rimediare a una crisi di sotto-consumo all'interno (invece di sopportare i « costi di interruzione », si preferisce vendere a prezzi inferiori al costo medio, pur di tenere in vita l'azienda per il futuro); utilizzare completamente la potenzialità di produzione delle imprese che per errore tecnico o economico siano state troppo ingrandite.

In conclusione, la semplice discriminazione fra prezzi interni di vendita e prezzi di esportazione non costituisce *di per sè* un dumping: è necessario, come si è detto, il concorso di due ulteriori elementi, uno oggettivo e uno soggettivo. Il primo è che la vendita all'estero sia effettuata a un prezzo inferiore al *costo di produzione medio* incontrato nel paese esportatore; l'altro è dato dalle finalità economiche che si intendono perseguire: dominio incontrastato di mercati stranieri, oppure rimedio ad una crisi di sotto-consumo o sovrapproduzione all'interno.

Si può osservare a questo punto che l'esercizio del dumping non è detto costituisca sempre una *concorrenza sleale*: non sempre infatti esso si prefigge lo scopo di soffocare le aziende straniere concorrenti; a volte il dumping viene praticato solo al fine di garantire all'industria che lo esercita le migliori condizioni di sopravvivenza. In ogni caso però esso si rivela deleterio e quanto meno pericoloso per le industrie straniere che ne subiscono le conseguenze: di qui le varie clausole, spesso inserite negli accordi internazionali, dirette ad escludere la pratica del dumping tra i Paesi firmatari, nonchè le contromisure escogitate e storicamente poste in atto per neutralizzarne gli effetti (dazi anti-dumping, eccetera). Nel settore del commercio cinematografico, però, tutti questi fenomeni assumono delle caratteristiche speciali, che offrono lo spunto a riflessioni di un certo interesse.

* * *

Come si è detto in principio, le innumerevoli copie nelle quali può essere riprodotto un film hanno un costo relativamente assai modesto; tale costo inoltre, essendo generalmente posto *a carico del distributore-acquirente del film,* non può neppure considerarsi come un vero e proprio *costo di produzione*: ciò porta come conseguenza che, mentre per le altre merci il prezzo di vendita al quale è conveniente praticare il dumping non può abbassarsi oltre un certo limite (che si può ravvisare grosso modo nel cosiddetto *costo marginale di* produzione), nel film questo limite non si pone, essendo il *costo marginale* della merce da esportare (ossia il costo di *una copia in più* del film) praticamente uguale a zero. Avviene dunque che la determinazione del prezzo-dumping dei film non trova nel costo vivo delle unità esportate quell'invalicabile *limite inferiore* che tutte le altre merci incontrano; questa verità si può esprimere in modo paradossale, sostenendo che conviene esportare un film *anche per una lira,* piuttosto che non esportarlo affatto, perchè quella lira rappresenta per l'esportatore *un incremento patrimoniale netto*. Questa è una prima caratteristica del dumping cinematografico: ma ve ne sono altre.

Si deve accennare anche alle innumerevoli possibilità che si offrono agli

esportatori di film di esercitare alcune forme *mascherate* di dumping, che sono però altrettanto dannose alle industrie dei Paesi importatori. Alludo ad esempio al sistema, largamente usato in vari mercati soprattutto dalle grandi Case di produzione USA attraverso le proprie filiali, di concedere agli esercenti di sale cinematografiche forti dilazioni nei pagamenti dei canoni di noleggio: tali dilazioni possono risolversi, nei casi-limite, in vere e proprie operazioni di mutuo o di finanziamento a condizioni di favore, *abbinate al noleggio dei film*. Che tali operazioni possano presentare anche aspetti positivi è indubbio (rinnovo e abbellimento dei cinematografi, miglioramenti degli impianti, eccetera), ma è altrettanto vero che possono giungere a snaturare i normali rapporti fra distributore ed esercente e comunque a falsare la concorrenza rispetto ai distributori dei film nazionali e di altri Paesi, i quali non sono certo in grado di offrire agevolazioni di questa natura.

Direi, esemplificando, che possono rientrare in tale genere di operazioni, che chiamarei di *dumping occulto*, anche le famose forniture gratuite o semigratuite ai cinematografi delle attrezzature occorrenti per la proiezione dei film in cinemascope (lenti addizionali per proiettori, eccetera), cui fecero ricorso alcune Case USA in molti Paesi, al tempo in cui veniva « lanciato » sul mercato cinematografico internazionale il film a grande schermo; come pure la pratica del cosiddetto *block-booking*, ormai largamente affermatasi, che consiste nel cedere agli esercenti i film a gruppi (ad esempio un film « buono » e cinque scadenti): ciò significa, a ben vedere, *vendere* solo il film buono (che è l'unico richiesto e quindi il vero *oggetto* della contrattazione) e *regalare* o *svendere* gli altri, il che costituisce, sotto certi aspetti, una singolare sorte di dumping (7). Per quanto riguarda in particolare le dilazioni o le operazioni di credito più o meno palesi abbinate al noleggio dei film, si potrebbe anche osservare che esse sono indirettamente facilitate e stimolate in quei Paesi che hanno adottato (come il nostro) la disciplina valutaria dei cosiddetti « conti cinematografia », nei quali le Case americane sono obbligate a versare i propri proventi.

Non si vogliono certo discutere qui le necessità di carattere valutario che hanno suggerito l'istituzione dei « conti bloccati » e neppure i vantaggi economici che indubbiamente ne derivano alla nostra industria cinematografica (lavorazioni in Italia, eccetera), ma soltanto porne in evidenza un effetto secondario ed indiretto, che ha tuttavia un certo rilievo per il nostro argomento: si vuol dire cioè che in un regime di « conti bloccati » si affievolisce di molto l'interesse che le aziende generalmente avvertono di incassare al più presto le somme ricavate dalla vendita dei propri prodotti: è evidente che, invece di versare tali somme in un conto bancario praticamente infruttifero, conviene alle ditte distributrici di interesse USA impiegarle in prestiti altret-

(7) La pratica della *block-booking* inoltre permette ai distributori che la esercitano di tenere impegnate le programmazioni con i propri film, impedendo alle altre produzioni concorrenti di affermarsi sul mercato, con l'ulteriore effetto di « formare » a lungo andare il gusto del pubblico, orientandolo verso i propri film. Tale politica si può ben inquadrare nella generale tendenza che la moderna economia attribuisce agli *oligopolisti* di ricercare, più ancora che il massimo profitto, il raggiungimento sul mercato di una posizione di sicurezza che abbia carattere permanente.

tanto infruttiferi agli esercenti (eventualmente sotto la forma mascherata della dilazione), se questo può servire ad imporre più efficacemente i propri film in un mercato estero. E' comunque certo che i produttori e distributori nazionali, troppo spesso pressati dalla necessità di far fronte ai propri impegni cambiari e di « rientrare » al più presto possibile nei costi, non possono certo competere con le Case americane su questo terreno.

Resta infine da accennare ad un'altra caratteristica che distingue il dumping cinematografico e che ne facilita ulteriormente l'esercizio. Come è noto, la pratica del dumping nell'esportazione delle merci in genere è sempre soggetta ad un grave pericolo: quello che le merci, una volta esportate nel mercato estero a un prezzo più basso che nel mercato interno, vengano successivamente *reimportate* ad un prezzo intermedio, col risultato di far abbassare anche sul mercato interno il prezzo di vendita del prodotto. Tale pericolo è così grave da rendere praticamente impossibile la pratica del dumping *qualora non esista un dazio protettivo all'importazione,* che sia per lo meno pari alla differenza fra il prezzo di vendita all'interno e il prezzo-dumping, tale insomma da colpire e rendere antieconomica la reimportazione della merce.

Ecco dunque che il dumping viene ad aver bisogno — generalmente — del consenso e dell'appoggio dello Stato, il quale resta in definitiva arbitro di garantirne o meno l'esercizio. *Per l'esportatore di film invece tale problema non si pone neppure*: a questo punto bisogna ricordare che quando si parla di « esportazione » di un film, si intende più precisamente la *cessione dei diritti di utilizzazione economica del film per un certo territorio e per un certo periodo di tempo;* è chiaro che l'invio della pellicola, lungi dal rappresentare l'oggetto del contratto, non è che *una obbligazione accessoria dell'esportatore,* diretta a rendere tecnicamente possibile all'importatore-acquirente l'esercizio dei diritti di *sfruttamento esclusivo* del film nel mercato che gli compete. Tenendo presente questo elementare fatto, non è *nemmeno concepibile* la « reimportazione » di un film: ecco dunque che il dumping cinematografico può essere esercitato *direttamente dagli operatori privati,* senza bisogno di alcun dazio protettivo e prescindendo pertanto da ogni intervento o appoggio da parte dello Stato.

In conclusione, il dumping cinematografico ha come suoi caratteri *peculiari* di poter essere praticato anche a prezzi infinitamente bassi, di potersi esercitare anche in forme occulte e di difficile individuazione e di non richiedere infine, per la sua attuazione, l'intervento dei pubblici poteri. Tutto ciò evidentemente rende le conseguenze del dumping cinematografico particolarmente gravi, ed ancor più problematica — come si vedrà — la ricerca di un adeguato rimedio.

* * *

Le *classiche* misure anti-dumping sono costituite, come è noto, da quei particolari dazi protettivi chiamati, appunto per la loro funzione, « dazi anti-dumping » (8). Mentre però tale rimedio si rivela abbastanza efficace per la

(8) Bisogna tenere ben distinti i dazi anti-dumping, dei quali ora si parla, dai dazi di cui si è parlato nel precedente paragrafo: i dazi anti-dumping sono posti dal Paese che *subisce* il dumping per difendere la propria industria; gli altri sono posti dal Paese che *esercita* il dumping per impedire la reimportazione dei prodotti.

generalità dei prodotti industriali, nel settore cinematografico le cose presentano un aspetto del tutto diverso. Bisogna ancora richiamare il concetto che l'esportazione di un film non consiste nell'invio della striscia di celluloide, semplice *corpus mechanicum* nel quale esso è incorporato, sibbene nella cessione dei diritti di utilizzazione economica del film. Tutto ciò permette di scorgere una certa analogia fra la « esportazione » dei film e la cessione dei diritti di utilizzazione dei brevetti industriali: (anche per i brevetti infatti si potrebbe parlare, per semplicità, di *esportazione,* ma con questo termine non si intenderebbe certamente l'invio materiale del foglio di carta nel quale è contenuto il disegno o la formula relativa al brevetto). Ora, porre un dazio sulle pellicole importate per difendere l'industria cinematografica dalla concorrenza dei film stranieri sarebbe un po' come istituire un dazio *protettivo* sui fogli di carta che contengono i brevetti stranieri « importati » o sugli esemplari dei libri destinati ad essere tradotti e stampati nel Paese « importatore » (9). Bisogna evidentemente riconoscere che la circolazione delle « opere dell'ingegno » in genere (siano esse tutelate in base alle norme sul diritto di autore, sia da quelle sulle privative industriali) non si presta ad essere limitata o disciplinata mediante provvedimenti di carattere doganale (10). Si può dunque tranquillamente escludere che il dumping cinematografico possa essere in pratica neutralizzato mediante l'adozione di un apposito dazio protettivo sui film.

Un'altra misura anti-dumping di freguente applicazione è costituita dalle limitazioni quantitative all'importazione (contingentamenti). Bisogna però precisare che tali provvedimenti hanno una portata economica ben più vasta e generale e che la loro funzione anti-dumping è solo secondaria e indiretta: il dumping infatti può continuare ad essere esercitato (sia pure entro i più modesti limiti imposti dai contingenti) e pertanto lo si potrebbe combattere con una certa efficacia solo se il contingentamento fosse piuttosto drastico (11). Ora — per quanto riguarda in particolare la nostra materia — un eventuale, drastico contingentamento dei film presupporrebbe una impostazione della « politica cinematografica » assai diversa da quella che è stata seguita dal nostro ed in altri Paesi, dove il legislatore si è finora preoccupato, piuttosto che di limitare la concorrenza straniera, di porre in grado l'industria nazionale, attraverso sovvenzioni dirette e indirette, di farvi fronte sul piano competitivo.

---

(9) In ogni modo, se si volessero colpire *con una certa efficacia « protettiva »* le pellicole straniere, bisognerebbe farlo - teoricamente - con un dazio elevatissimo, di molte e molte volte superiore allo stesso valore « obiettivo » della merce che entra in dogana, e ciò urterebbe contro gli impegni internazionali assunti sia in sede O.E.C.E. (Organizzazione Europea di Cooperazione Economica), che in sede G.A.T.T. (General Agreement of Trade and Tariff).

(10) Lo stesso dicasi per tutte quelle altre partite rientranti nella bilancia dei pagamenti ma non nella bilancia commerciale, che costituiscono le cosiddette *transazioni invisibili*: (noli, assicurazioni, trasporti su strada, eccetera); è evidente che se si vuol disciplinare la concorrenza in tali settori o porre in atto una politica di protezione, si dovranno adottare provvedimenti di indole ben diversa.

(11) Nel parlare di contingentamento di film intendo riferirmi principalmente ai film americani: i film degli altri Paesi infatti non sono per ora in grado di esercitare nel nostro mercato una concorrenza tale da giustificare l'adozione di *contingenti.*

Quando nel dopoguerra ci si preoccupò di difendere in qualche modo la produzione cinematografica nazionale dalla schiacciante concorrenza americana, si potevano evidentemente scegliere due vie: o quella dei contingenti alle importazioni oppure quella degli aiuti alla cinematografia nazionale. In Italia, come in altri Paesi, è stata scelta la seconda via, essendo la importazione dei film rimasta sostanzialmente *libera* (12). Non è ora il caso di domandarsi quale delle due vie fosse migliore o se non fosse possibile percorrerle entrambe: qui interessa solo porre in evidenza che l'immissione contemporanea nel nostro mercato cinematografico di una massiccia produzione straniera offerta a prezzi di dumping e di una considerevole produzione nazionale in grado di competervi ha portato fatalmente ad un eccesso di *offerta* e di «*consumo*» dello spettacolo cinematografico e alla conseguente ipertrofia dell'*esercizio* (13). Tale ipertrofia — che non manca peraltro di avere i suoi aspetti positivi — ha però modificato profondamente le dimensioni e la struttura del nostro mercato cinematografico, ed in maniera pressocchè definitiva, essendo l'eccessivo sviluppo dell'*esercizio* un fenomeno difficilmente *reversibile* (14).

Questa situazione va dunque considerata come un dato di fatto ormai acquisito e del quale non si può più prescindere; e si deve ammettere che un mercato tanto sviluppato e recettivo come il nostro si sia ormai formato un preciso fabbisogno annuo di film, del quale non può essere evidentemente privato, specie in questo periodo di *crisi* (15). Pertanto un drastico contingentamento — posto sui film come misura anti-dumping — sarebbe certamente un rimedio inadeguato e soprattutto *improprio,* in quanto arrecherebbe tali e tanti turbamenti alla nostra economia cinematografica ed in particolare al-

(12) Contingenti esistono tuttavia con vari Paesi europei e riguardano i film spettacolari a lungo metraggio destinati ad essere programmati in edizione doppiata (= contingenti *allo schermo*): essi comunque vengono applicati dall'Italia *per pura esigenza di reciprocità* nei riguardi di quei Paesi che hanno voluto imporli ai nostri film e che hanno all'uopo concluso con il nostro dei particolari accordi di intercambio cinematografico (Francia, Spagna, Germania, e Austria). Si verifica in tal modo un fatto assai singolare: che in Italia le uniche limitazioni *internazionalmente sancite* alla circolazione dei film stranieri riguardano proprio quei Paesi con i quali i rapporti cinematografici sono più intensi e cordiali; e che tali limitazoni sono di fatto inoperanti in quanto detti Paesi non sarebbero in grado di esportare in Italia più dei 30-35 film l'anno previsti dai rispettivi « contingenti ».

(13) In Italia l'attrezzatura di sale cinematografiche è fra le più efficienti del mondo: il numero assoluto dei cinematografi (quindicimila, secondo le statistiche più prudenziali ed attendibili) è inferiore soltanto a quello dell'U.R.S.S. e degli U.S.A.. Se poi si guarda al rapporto fra posti-cinema e abitanti (che è forse quello che meglio rende l'idea dello sviluppo dell'*esercizio*) l'Italia è addirittura *al primo posto nel mondo* con 1 posto-cinema per ogni 9 abitanti, seguita dalla Svezia (1 su 11) e dall'Inghilterra (1 su 12); anche la frequenza media del pubblico agli spettacoli cinematografici è fra le più elevate. Questi dati appaiono tanto più significativi, se si tiene presente che l'Italia non è tra i Paesi più ricchi del mondo.

(14) I capitali impiegati in una sala cinematografica non possono difatti essere trasferiti in altre attività produttive, senza che ne derivino enormi perdite economiche per l'imprenditore.

(15) Fra le varie, croniche e ricorrenti « crisi » del cinema, quella dell'esercizio è forse oggi la più grave e preoccupante, in quanto è legata *anche* a fenomeni inarrestabili ed in fase progressiva, quali la diffusione dello spettacolo televisivo, lo sviluppo della motorizzazione, eccetera.

l'esercizio, che la sua efficacia anti-dumping diverrebbe proporzionalmente irrilevante. Esso richiederebbe pertanto un esame preventivo ed approfondito delle conseguenze che si determinerebbero in *tutti* i rami dell'industria cinematografica nazionale (produzione, noleggio, esercizio, stabilimenti di sviluppo e stampa, stabilimenti di doppiaggio, eccetera), nonchè uno studio assai delicato e complesso sulla compatibilità o meno di una tale politica restrittiva con le varie convenzioni internazionali cui il nostro Paese aderisce (G.A.T.T., O.E.C.E., Z.L.S., C.E.E., eccetera) e in particolare con gli accordi bilaterali che legano l'Italia e gli Stati Uniti.

Come si vede, quella dei contingenti è una questione assai grossa e spinosa, che meriterebbe eventualmente una trattazione a parte; se vi ho accennato in questa sede è solo perchè, nell'esaminare le possibili misure anti-dumping, non potevo tacere dei contingenti, i quali adempiono *tra l'altro* anche a questa funzione. Ma l'unica conclusione che mi preme trarre da questo accenno è che il contingentamento dei film non rappresenta un rimedio economico *puro* al dumping cinematografico, in quanto — a parte le questioni a carattere giuridico cui darebbe luogo — determinerebbe in tutti i settori della nostra cinematografia turbamenti e scompensi che supererebbero di gran lunga i suoi specifici effetti anti-dumping.

Un ulteriore sistema per eliminare il dumping sarebbe quello di raggiungere intese di carattere internazionale, nelle quali ciascuno stato si impegnasse ad impedire alle proprie ditte esportatrici l'esercizio di tale pratica. Questo sistema, che viene di fatto adottato in molti accordi commerciali, perde però la sua efficacia qualora ci si riferisca in particolare al commercio cinematografico: basta pensare che il film è un prodotto industriale che non possiede un valore intrinseco *obiettivo,* suscettibile di una valutazione preventiva sufficientemente precisa e tale da consentire l'esercizio di un controllo del genere da parte delle pubbliche amministrazioni: come si farebbe nel caso concreto ad affermare che il tale film è stato *venduto* in un certo Paese a prezzo di dumping, se non vi è un valore obiettivo cui riferirsi? E anche se ciò fosse possibile, come individuare e come reprimere quelle forme *occulte* di dumping, cui si è in precedenza accennato, che tanto contribuiscono ad alterare il gioco della concorrenza? Si può pertanto concludere che i Paesi verso i quali si esercita il dumping cinematografico non sono in grado di porvi rimedio nè attraverso le specifiche misure anti-dumping, nè attraverso un diretto controllo sui *prezzi* di distribuzione: vedremo ora che del tutto impotente è a tale riguardo anche l'industria privata, non essendo tra l'altro possibile porre in atto alcuna misura di reazione o di *ritorsione*.

* * *

La illimitata possibilità di esercitare impunemente il dumping nella *esportazione* dei film, che abbiamo visto essere intimamente legata alla natura stessa di questo particolare prodotto industriale, fa sì che — contrariamente a quanto avviene per le altre merci — è sempre meno dispendioso *importare* un film piuttosto che *produrlo,* essendo l'esportatore straniero sempre in grado di offrirne i diritti di sfruttamento al prezzo più basso. Si osserverà a questo punto che un rimedio pressocchè automatico potrebbe essere alla portata delle stesse

industrie *colpite* dal dumping: esse — si dirà — potrebbero reagire con la stessa arma ed esercitare alla loro volta il dumping in tutti i mercati esteri conseguendo in tal modo dei vantaggi che compenserebbero, in definitiva, i danni subiti. Tutto questo però potrebbe avvenire solo se le varie industrie cinematografiche trovassero nel proprio mercato interno uguali possibilità di recupero dei costi di produzione; ma questa circostanza purtroppo non si verifica: mentre infatti i costi di produzione non sono molto dissimili da Paese a Paese, è evidente che l'estrema diversità di estensione e di rendimento fra i vari mercati cinematografici rende assolutamente irraggiungibile ogni equilibrio.

In altri termini il *principio dell'economia dominante,* la cui validità è stata accertata dalla scienza economica per le aziende industriali in genere che si trovino nel regime di concorrenza, si manifesta nel settore cinematografico con caratteri di estrema *esasperazione,* proprio perchè il ricorso alla pratica del dumping — che sola assicura il dominio dei vari mercati — è alla portata proprio e soltanto delle industrie economicamente più solide. Avviene insomma che il dumping, anche se finisce con l'essere esercitato da tutte le industrie cinematografiche esportatrici di film, viene però imposto *dall'industria più forte* (che opera in regime di *economia dominante*) e subìto dalle industrie più deboli, le quali sono *costrette* ad esercitarlo a loro volta, per non vedersi preclusa ogni possibilità di esportazione.

* * *

Nei mercati europei, come tutti sanno, l'industria *dominante* è quella USA, la quale riesce in genere a *coprire* abbondantemente sul proprio mercato interno gli interi costi di produzione dei propri film e che pertanto sarebbe in grado di cederne i diritti di sfruttamento per i vari mercati esteri — qualora se ne presentasse la necessità — anche ad un prezzo *infinitamente basso*: in concreto tale prezzo sarà evidentemente determinato film per film, in base anche alla richiesta locale e al rendimento potenziale di ciascun mercato, ma potrà in ogni caso essere inferiore a quello praticato da ogni singola industria nazionale, la quale deve sforzarsi di recuperare i propri costi di produzione facendo assegnamento su un mercato nazionale più ristretto. E' proprio per ovviare allo stato d'inferiorità in cui vengono a trovarsi le industrie cinematografiche nazionali che molti Paesi, fra cui il nostro, hanno istituito un sistema di provvidenza a favore dei propri film.

Tali provvidenze si articolano concretamente nelle più svariate disposizioni, che vanno dalle sovvenzioni dirette ed indirette al credito cinematografico, dagli « abbuoni » agli esercenti alla programmazione obblitoria, dai « buoni di doppiaggio » ai premi all'esportazione, eccetera. Ora, la funzione *anti-dumping* di tutte queste norme può apparire a prima vista poco chiara, ma a ben vedere sono queste le *uniche* misure che possono avere a tale riguardo una certa efficacia, *dal momento che — come si è visto — è perfettamente inutile o assurdo applicare al settore cinematografico le misure anti-dumping classiche*: non potendosi dunque impedire alle industrie straniere di praticare il dumping, un sistema di provvidenze è evidentemente il solo che possa assicurare alla industria nazionale una serie di vantaggi che valgano a colmare — al-

meno in parte — la disparità delle posizioni e a rendere possibile una certa concorrenza sul piano commerciale. Si vedrà nelle pagine seguenti come tale natura anti-dumping delle provvidenze legislative a favore dei film nazionali possa assumere anche una concreta rilevanza giuridica in ordine all'attuazione del Mercato Comune.

* * *

Il Trattato che istituisce la Comunità economica europea prevede e regola espressamente il caso di dumping, nelle distinte ipotesi che l'esercizio di tale pratica venga accertato *durante* o *dopo* il « periodo transitorio » (16):

Art. 91: *Pratiche di dumping* — « Qualora, *durante il periodo transitorio* la Commissione, a richiesta di uno Stato membro o di qualsiasi altro interessato, constati l'esistenza di pratiche di dumping esercitate all'interno del M.E.C., *essa rivolge raccomandazioni all'autore o agli autori di tali pratiche per porvi termine*. Quando le pratiche di dumping continuino a sussistere, *la Commissione autorizza lo Stato membro che ne sia stato leso ad adottare le misure di protezione di cui essa definisce le condizioni e le modalità*. (omissis) ». E ancora:

Art. 113: « *Dopo lo spirare del periodo transitorio,* la politica commerciale comune è fondata su principi uniformi, specialmente per quanto concerne le modificazioni tariffarie, le conclusioni di accordi tariffari e commerciali, l'uniformazione delle misure di liberalizzazione, la politica d'esportazione e le misure di difesa commerciale, *tra cui quelle da adottarsi in casi di dumping* e di sovvenzioni.

Lo scopo di queste disposizioni è chiaramente quello di vietare e di impedire l'esercizio del dumping; e la prevista autorizzazione — che può essere accordata agli Stati che lo subissero di adottare le idonee misure di « protezione » o di « difesa commerciale » (*in deroga quindi ai principi generali e ai programmi di liberazione del M.E.C.*) — rappresenta una *contromisura* e nello stesso tempo una vera e propria *sanzione* a tale divieto. Gli articoli del Trattato ora citati riguardano ovviamente le merci in genere, per le quali è possibile applicare le misure tradizionali anti-dumping: ma se ci riferiamo in particolare ai film, quali potrebbero essere in concreto le misure di « protezione » o di « difesa commerciale » adatte allo scopo? Ecco in che modo quei sistemi di provvidenze a favore dei film nazionali — che sarebbero destinati in gran parte a cadere in base alla lettera del Trattato — possono in realtà considerarsi, rispetto ad un dumping schiacciante e purtroppo ineliminabile, come *le uniche possibili contromisure,* atte a soddisfare l'esigenza economica, culturale e politica di far sopravvivere in Europa delle industrie cinematografiche.

Ponendoci da questo punto di vista, è facile immaginare che cosa avverrebbe se si facesse « tabula rasa » delle norme protettive in vigore in materia cinematografica nei vari Paesi della Comunità: l'unica ad avvantaggiarsi

(16) Il Mercato Comune viene progressivamente instaurato — come è noto — nel corso di un *periodo transitorio* di 12 anni. Il periodo transitorio è diviso in tre tappe di 4 anni ciascuna, la cui durata può peraltro essere modificata a determinate condizioni (v. art. 8 del Trattato).

della nuova situazione sarebbe evidentemente l'industria USA, la quale — non trovando sul suo cammino neppure quei pochi ostacoli che oggi incontra — invaderebbe tutti i mercati europei, *saturandoli* con i propri film; in ciascun Paese della Comunità d'altra parte l'industria cinematografica nazionale, restando praticamente priva del naturale sbocco sul proprio mercato, sarebbe fatalmente condannata a soccombere, anche perchè vedrebbe contemporaneamente sfumare ogni possibilità di penetrare negli altri mercati della Comunità, anch'essi saturi di film USA.

Ecco con quale meccanismo un provvedimento apparentemente « liberistico » quale quello dell'abolizione delle sovvenzioni dirette e indirette alle cinematografie nazionali determinerebbe la più *illiberale* delle situazioni in ogni Paese della Comunità: ossia il dominio assoluto del mercato da parte dell'industria di un terzo Paese e la conseguente cessazione di un intercambio di film tra i Paesi del M.E.C., che — se non ha ancora raggiunto il volume che sarebbe auspicabile — è oggi tuttavia abbastanza attivo (17). Si può pertanto affermare che il mantenimento di alcune norme « protettive » in campo cinematografico, lungi dall'essere in contrasto con le finalità generali del Mercato Comune, rappresenta anzi *il presupposto necessario dell'auspicata integrazione economica e della libera circolazione dei film fra i Paesi della Comunità*: (é evidente infatti che la integrazione industriale presuppone *l'esistenza e la vitalità delle industrie da integrare,* così come la liberazione degli scambi presuppone *l'esistenza di rapporti commerciali già attivi e suscettibili di sviluppo*).

In conclusione, il mantenimento di un efficace sistema di provvidenze a favore dei film nazionali appare, oltre che economicamente conveniente per i Paesi della Comunità, anche perfettamente compatibile con gli impegni da questi assunti in sede di Mercato comune. Dal punto di vista strettamente giuridico tale non-incompatibilità si può desumere direttamente dal carattere anti-dumping dei sistemi « protettivi », nel senso che si è cercato di chiarire: ed i citati articoli 91 e 113 del Trattato — concernenti appunto i dumping e le relative sanzioni — mi sembrano offrire, a sostegno di questa tesi, un argomento testuale di notevole peso.

---

(17) E' del resto chiaro che le provvidenze a favore delle varie industrie cinematografiche *non* sono state istituite allo scopo di difendere i film nazionali dalla concorrenza degli altri Paesi europei, *bensì dalla concorrenza degli USA, ossia del Paese che esercita ed impone il « dumping »*: difatti sono proprio certe disposizioni di legge in vigore in alcuni Paesi della Comunità che hanno finora permesso a questi ultimi di riservare un trattamento di favore ai film europei nei confronti di quelli USA: (si pensi alla *politica dei buoni d'esonero* in Italia, al rimborso della « taxe de sortie » in Francia ed in genere al sistema della coproduzione che permette di estendere ai film « co-prodotti » tutti i benefici riservati ai film *nazionali*).

Film usciti a Roma dal 1.-XII-58 al 31-III-59

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Adorabili e bugiarde.
Agguato nei Caraibi - v. *The Gun Runners.*
Albero degli impiccati, L' - v. *The Hanging Tree.*
Amanti del chiaro di luna, Gli - v. *Les bijoutiers du clair de lune.*
Amico del giaguaro, L'.
Amore nasce a Roma, L'.
Assassini vanno all'inferno, Gli - v. *Les salaudes vont en enfer.*
Avventure di Tom Sawyer, Le - v. *The Adventures of Tom Sawyer* (riedizione).
Balio asciutto, Il - v. *Rock-A-Bye Baby.*
Ballerina e buon Dio.
Battellieri del Volga, I.
Bellissime gambe di Sabrina, Le.
Bestia, La - v. *Teen-Age Crime Wave.*
Cacio... amore e fantasia.
Calypso.
Capitan fuoco.
Capitano dei Mari del Sud, Il - v. *Twilight for the Gods.*
Capitano soffre il mare, Il - v. *Barnacle Bill.*
Cenerentola - v. *Cinderella* (riedizione).
Colpo sicuro, A - v. *Les truands.*
Come sposare una figlia - v. *The Reluctant Debutante.*
Criss-Cross, già Doppio Gioco - v. *Criss-Cross* (riedizione).
Cuban Calypso - v. *Calypso Heat Wave.*
Delitto in tuta nera - v. *The Snorkel.*
Desiderio sotto gli olmi - v. *Desire under the Elms.*
Donne sono deboli, Le - v. *Faibles femmes.*
Dove la terra scotta - v. *Man of the West.*
Dracula il vampiro - v. *Dracula.*
Dritte, Le.
Due gentiluomini attraverso il Giappone - v. *Escapade in Japan.*
Due selvaggi a corte.
El Hakim - v. *El Hakim.*
Ercole e la regina di Lidia.
Erede di Robin Hood, L' - v. *The Son of Robin Hood.*
Erode il grande.
Ettaro di cielo, Un.
Europa di notte.
Falso generale, Il - v. *Imitation General.*
Fantasmi e ladri.
Fatti bella e taci ! - v. *Sois belle et tais-toi.*
Femmina - v. *La femme et le pantin.*
Frankenstein 1970 - v. *Frankenstein* 1970.
Gatta sul tetto che scotta, La - v. *Cat on a Hot Tin Roof.*
Generale dei desperados, Il - v. *Villa !*
Giovane leone, Il - v. *Oh ! Que' Mambo !*
Grande paese, Il - v. *The Big Country.*
In amore e in guerra - v. *In Love and War.*
Incendiario, L' - v. *Violent Playground.*
In licenza a Parigi - v. *The Perfect Furlough.*
Isola dei disperati, L' - v. *The Camp on Blood Island.*
Jeff Blain, il figlio del bandito - v. *Outlaw's Son.*
Legge, La - v. *La loi.*
Locanda della 6ª felicità, La - v. *The Inn of the Sixth Happiness.*
Lulù tra gli uomini - v. *Charmants garçons.*
Lungo il Fiume Rosso - v. *Raiders of Old California.*
Maja desnuda, La.
Marinai, donne e guai.
Martedì grasso - v. *Mardi gras.*
Migliori anni della nostra vita, I - v. *The Best Years of Our Lives* (riedizione).
Missili in giardino - v. *Rally Round the Flag, Boys.*
Mogli pericolose.
Molto onorevole Mr. Pennypacker, Il - v. *The Remarkable Mr. Pennypacker.*
Nel blu, dipinto di blu.
Nella città l'inferno.
Nel segno di Roma.
Nemico di mia moglie, Il.
Non voglio morire - v. *I Want to Live !*
Nudo e il morto, Il - v. *The Naked and the Dead.*
Operazione segreta - v. *High School Confidential !*
Ora X: Gibilterra o morte ! - v. *The Silent Ennemy.*
Orgoglioso ribelle, L' - v. *The Proud Rebel.*
Passo Oregon - v. *Oregon Passage.*
Peccatori in blue-jeans - v. *Les tricheurs.*
Pensione Edelweiss - *Le mystère de la Pension Edelweiss.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione. I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera, Alberto Caldana, Tullio Kezich, Ernesto G. Laura, Lino Miccichè, Morando Morandini e Tino Ranieri.

ADORABILI E BUGIARDE — **r.**: Nunzio Malasomma - **s. e sc.**: Malasomma, Continenza, Angeli, Mariani - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Isabelle Corey (Anna Pelti), Inge Schoener (Paola Brini), Eloisa Cianni (Marisa Dalli), Franco Fabrizi (Geronti), Rik Battaglia (Giorgio Pitagora), Roberto Risso (Gino Gorni), Franco Silva (il commissario), Enrico Glori (assistente Donatello), Alberto De Amicis (Aldo), Carlo Delle Piane (Nasone), Marco Guglielmi (Nando), Furio Meniconi (il Quarto Uomo), Lauro Gazzolo (presidente tribunale), Edoardo Toniolo (giudice istruttore), Manlio Busoni (pubblico ministero), Nino Manfredi (Mario), Paolo Ferrari (Carlo), Giacomo Furia (Primo Fiorenzi), Mario Passante (Secondo Fiorenzi), Nando Bruno (portinaio Via dei Greci), Anita Durante (porti-

naia Via Margutta), Carlo Tamberlani (redattore capo), Loris Gizzi (cancelliere) - **p.**: Film Eos - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Warner Bros.

AMICO DEL GIAGUARO, L' — **r.**: Giuseppe Bennati - **s.**: Giuseppe Bennati, Fausto Tozzi - **sc.**: Edoardo Anton, Marcello Fondato, Giuseppe Bennati - **f.**: Tonino Delli Colli - **m.**: Alessandro Derevski - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Eraldo Da-Roma - **int.**: Walter Chiari, Isabelle Corey, Gabriella Pallotta, Carlo Romano, Elke Summer, Mario Carotenuto, Alberto Talegalli, Tony Dallara, Riccardo Garrone, Carlo Delle Piane, Toni Ucci, Francesco Mulé, Anna Campori, Jole Mauro, Giuseppe Robi - **p.**: I.P.C.-Cei-Incom - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Cei-Incom.

AMORE NASCE A ROMA, L' — **r.**: Mario Amendola - **s.**: Mario Amendola, Ruggero Maccari - **sc.**: M. Amendola, R. Maccari - **f.**: (Dyaliscope): Adalberto Albertini - **m.**: Ovidio Sarra - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Ettore Salvi - **int.**: Claudio Villa, Antonio Cifariello, Rossella Ccmo, Valeria Moriconi, Nadia Marlowa, Carlo Campanini, Mario Carotenuto, Alberto Sorrentino, Ivi Holzer, Ciccio Barbi, Gino Buzzanca, Loris Gizzi, Ignazio Leone, Nino Milano - **p.**: Enzo Merolle per la M.M. Cinematografica - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

AUNTIE MAME (La signora mia zia) — di Morton Da Costa.
Vedere recensione di M. Morandini e dati nel n. V, 1959, *pag.* 45.

BALLERINA E BUON DIO, di Leonviola (**d.**: Lux).
Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 39, 45 (*Venezia, Sezione informativa* 1958).

BANDLANDERS (Gli uomini della terra selvaggia) — **r.**: Delmer Daves - **s.**: dal romanzo di W. R. Burnett - **sc.**: Richard Collins - **f.** (Metrocolor, Cinemascope): John Seitz - **scg.**: William A. Horning, Daniel B. Cathcart - **mo.**: William H. Webb, James Baiotto - **int.**: Alan Ladd (Peter Van Hoek), Ernest Borgnine (John McBain), Katy Jurado (Anita), Claire Kelly (Ada Winton), Kent Smith (Cyril Lounsberry), Nehemiah Persoff (Vincente), Barbara Baxley (Diane), Robert Emhardt (Sample), Anthony Caruso (Comanche), John Day (Lee), Adam Williams (Leslie) - **p.**: Aaron Rosenberg per la Arcola Pictures - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

BERNACLE BILL (Il capitano soffre il mare) di Charles Frend (**d.**: M.G.M.).
Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. XI, 1958, *pag.* 95, 98 (*Karlovy Vary* 1958).

BATTELLIERI DEL VOLGA, I — **r.**: Arnaldo Genoino - **superv.**: Victor Tourjanski - **s.**: Damiano Damiani - **sc.**: Damiano Damiani, A. Genoino - **f.** (Eastmancolor, Totalscope): Mario Montuori - **m.**: Norbert Glanzberg - **scg.** e **co.**: Enzo Bulgarelli - **mo.**: Alberto Cinquini - **int.**: John Derek (Alexei Orloff), Elsa Martinelli (Mascha), Dawn Addams (Irina), Wolfgang Press (Vladimir Gorev), Rik Battaglia (Lisenko), Jacques Castelot (Jakowlew), Charles Vanel (padre di Mascha), Ingmar Zeisberg (Olga), Gert Froebe, Nerio Bernardi, Vanja (ballerina) - **p.**: Transmonde Film, Roma e Rialto Films, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: Cei-Incom.

BELL, BOOK AND CANDLE (Una strega in Paradiso) — **r.**: Richard Quine - **s.**: dalla commedia « Bell, Book and Candle » di John Van Druten - **sc.**: Daniel Taradash - **f.** (Technicolor): James Wong Howe - **m.**: George Duning - **scg.**: Cary Odell - **m.**: Charles Nelson - **int.**: James Stewart (Shepherd Henderson), Kim Novak (Gillian Holroyd), Jack Lemmon (Nicky Holroyd), Elsa Lanchester (Queenie), Ernie Kovaks (Sidney Redlitch), Hermione Gingold (signora De Pass), Janice Rule (Merle Kittridge), Philippe Clay (cantante francese), Bek Nelson (segretario), Howard McNear (Andy White), Gail Bonney (cameriera di Merle) i fratelli Candoli (i musici), Monty Ash (Herb Store Owner), Wolfe Barzell, Joe Barry - **p.**: Julian Blaustein per la Phoenix Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

Tratto da una commedia di John Van Druten che già servì a René Clair per quel lucido divertimento cerebrale che s'intitola I Married a Witch (*Ho sposato una strega*), *il film di Richard Quine non regge minimamente il confronto con quello del regista francese. Gli manca soprattutto una decisa presa di posizione nei riguardi di un tono qualsiasi da adottare e rispettare. Non appena si crede di essere stati introdotti in un semplice gioco assurdo e spiritoso ci si trova d'un tratto sbalzati nel clima della commedia sofisticata, per cadere*

infine molto più in basso, nel più patetico sentimentalismo. Allora non rimane che l'estremu eleganza formale del prodotto: essa torna a lode esclusiva di un prestigioso fotografo, il il cinese James Wong Howe, il quale è riuscito a plasmare ai suoi fini, più che a quelli del racconto, l'estatica bellezza di Kim Novak. (L. A.).

BELLISSIME GAMBE DI SABRINA, Le — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: Piero Pierotti - **sc.**: Eduardo Anton, Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Alberto Boccianti, Bedoni - **mo.**: R. Cinquini - **int.**: Mamie Van Doren, Antonio Cifariello, Enrico Viarisio, Adrian Hoven, Willy Birgel, Rossana Martini, Raffaele Pisu, Bibi Socali, le Sisters Kessler del Lido di Parigi - **p.**: P.G.C.-Cei Incom - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Cei-Incom.

BIG COUNTRY, The (Il grande paese) di William Wyler.
Vedere recensione di T. Kezich e dati nel n. V, 1959, *pag.* 40.

BIJOUTIERS DU CLAIR DE LUNE, Les (Gli amanti del chiaro di luna) di Roger Vadim.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel n. V, 1959, *pag.* 50.

BLACK SLEEP, The (Il sonno nero del dottor Satana) — **r.**: Reginald Le Borg - **s.** e **sc.**: John C. Higgins - **f.**: Gordon Avil - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Robert Kinoshita - **mo.**: John F. Schreyer - **int.** Basil Rathbone (Sir Joel Cadman), Akim Tamiroff (Odo), Lon Chaney, jr. (Mungo), John Carradine (Borg), Bela Lugosi (Casimir), Herbert Rudley (dr. Gordon Ramsay), Patricia Blake (Laurie), Phyllis Stanley (Daphne), Tor Johnson (Curry), Sally Yarnell, George Sawaya, Claire Carleton, Peter Gordon, Louanna Gardner, Clive Morgan, John Sheffield - **p.**: Howard W. Koch per la Bel-Air - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Globe.

BLOOD OF THE VAMPIRE (Il sangue del vampiro) — **r.**: Henry Cass - **s. e sc.**: Jimmy Sangster - **f.** (Eastmancolor): Monty Berman - **m.**: Stanley Black - **scg.**: John Elphick - **mo.**: Douglas Myers - **int.**: Donald Wolfit (dr. Callistratus), Vincent Ball (dr. John Pierre), Barbara Shelley (Madeleine), Victor Maddern (Carl), William Devlin (Kurt Urach), Andrew Faulds (Wetzler), Bryan Coleman (Herr Auron), George Murchell (prima guardia), Julian Strange (seconda guardia), Bruce Wightmann (terza guardia), Bernard Bresslaw, Muriel Ali, Otto Diamant, Cameron Hall, John Mesurrier, Milton Reed, Richard Golding, Barbara Burke, Hal Osmond, Colin Tapley, John Stuart, Henry Vidor, Theodore Wilhelm, Max Brimmel, Dennis Shaw - **p.**: Robert S. Baker, Monty Berman per la Tempean - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Globe.

BRASS LEGEND, The (Sfida al tramonto) — **r.**: Gerd Oswald - **s.**: George Zuckerman, Jess Arnold - **sc.**: Don Martin - **f.**: Charles Van Enger - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Leslie Thomas - **mo.**: Mary Fowler - **int.**: Hugh O'Brian (sceriffo Wade Adams), Nancy Gates (Linda), Raymond Burr (Tris Hatten), Reba Tassell (Millie), Donald MacDonald (Clay), Robert Burton, Eddie Firestone, Stacy Harris, Willard Sage, Norman Leavitt, Dennis Cross, Russell Simpson, Michael Garrett, Jack Farmer - **p.**: Herman Cohen per la Bob Goldstein Productions - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: O.F.I.

CACIO... AMORE E FANTASIA — **Realizzazione**: Chuck Jones, McKimson, Freleng. Programma di disegni animati in Technicolor, composto di dieci brevi film americani e uno francese - **p.**: Warner Bros. - **o.**: U.S.A., anni diversi - **d.**: Warner Bros.

CALYPSO — **r.**: Franco Rossi - **s.** e **sc.**: Franco Rossi, Piero De Bernardi, Leo Benvenuti - **f.** (Eastmancolor, Totalscope): Pierludovico Pavoni - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Mario Garbuglia - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Cy Grant (Peter), Sally Neal (Resy), Louise Bennet (Marta), Carlton Gumba (Cicerone), Paul Savain (il nonno) Didier Petrus (Washington), Ewart Washington Minto (Rik) - **p.**: Richard Whitby e Alberto Pugliese per la ENALPA Film (Roma) - Filmsonor F.C.P. (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: Cineriz.

Dopo movimentate vicende (dall'infelice inizio di Giorgio Moser alle titubanze finali di Franco Rossi se firmare o no il film — cui il regista ci ha ormai abituato —) questo film è giunto sugli schermi, senza tuttavia suscitare entusiasmi nè dire qualcosa di nuovo nel campo dei film esotici. La formula è sempre la stessa: il tentativo di spacciare per autentico un folklore ricostruito in teatro o preso a prestito nei night-clubs di Cuba; la

*storia inventata sul posto con la tipica mentalità del soggettista-turista; la ricerca di effetti visivi e sonori che « facciano colpo » sul pubblico (e che qui culminano nelle scene del taglio della canna da zucchero a tempo di mambo e nello sciopero cantato e musicato); infine un amore esotico che vince sulla tentazione di evadere in un altro mondo così diverso da quello nel quale sono vissuti i protagonisti (che qui rassomigliano incredibilmente a Dorothy Dandridge e Harry Belafonte dell'*Isola nel sole*). Il pregio maggiore del film è costituito dalla recitazione: Rossi è riuscito a far muovere gli indigeni con grande naturalezza e scioltezza, in modo particolare i bambini, riscattando in parte, su questo piano, le debolezze del film.* (A. C.)

CALYPSO HEAT WAVE (Cuban Calypso) — r.: Fred F. Sears - s.: Orville H. Hampton - **sc.**: David Chandler - **f.**: Benjamin H. Kline - **m.**: Paul Mertz, Ross di Maggio - **scg.**: Paul Palmentola - **cor.**: Josephine Earl - **mo.**: Edwin Bryant, Tony Di Marco - **int.**: Johnny Desmond (Johnny Conroy), Merry Anders (Marty Collins), Meg Myles (Mona De Luce), Paul Langton (Mack Adams), Joel Grey (Alex Nash), Michael Granger (Barney Pearl), George E. Stone (Books), Maya Angelou, Dick Whittinghill, Darla Hood, Pierce Lyden, Gil Perkins, William Challee, Mac Niles e i Calypsonians, The Treniers, The Tarriers, The Hilo's - **p.**: Clover Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: regionale.

CAMP ON BLOOD ISLAND, The (L'isola dei disperati) — r.: Val Guest - **s.**: Jon Manchip White - **sc.**: Jon Manchip White, Val Guest - **f.** (Megascope): Jack Asher - **m.**: Gerard Schurmann - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Bill Lenny, supervisionato da James Needs - **int.**: Andre Morel (col. Lambert), Carl Mohner (Piet Van Elst), Edward Underdown (magg. Dawes), Walter Fitzgerald (Cyril Beattie), Phil Brown (ten. Bellamy), Barbara Shelley (Kate Keiller), Michael Goodliffe (Padre Anjou), Michael Gwynn (Tom Shields), Richard Wordsworth (dott. Keiller), Ronald Radd (col. Yamamitsu), Marne Maitland (capitano Sakamura), Wolfe Morris (interprete), Mary Merrall (signora Beattie), Michael Ripper (il conducente), Edwin Richfield (il sergente), Barry Lowe (Betts), Max Butterfield (Hallam), Lee Montague (uff. giapponese), Lillian Sottane (Mala), Peter Wayn (Thornton), Michael Brill (Davis), Jack McNaughton (1. prigioniero), Jan Holden (infermiera), Betty Cooper, Anne Ridler, Barbara Lee, Grace Denbigh-Russell (prigioniere), Jacqueline Curtis (prigioniera ammalata) - **p.**: Anthony Hinds per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

CAPITAN FUOCO — r.: Carlo Campogalliani - **s.**: dal romanzo « La freccia nera » di Robert Luis Stevenson - **sc.**: Nino Novarese, C. Campogalliani, Isabella Comino, Gino Mangini - **f.**: (Ferraniacolor): Adalberto Albertini - **scg.**: Oscar D'Amico - **int.**: Lex Barker (Pietro), Rossana Rory (Elena di Roccalta), Massimo Serato (Oddo), Anna Maria Ferrero (Anna), Herbert Böhme (Conte Gualtiero di Roccalta), Paul Muller (Rusca), Livio Lorenzon (Manfredo), Luigi Tosi (il guardiacaccia), Luigi Cimara (l'Eremita), Carla Calò, Dante Maggio, Piero Lulli, Furio e Mario Meniconi - **p.**: E. Salvi per la Transfilm - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

CAT ON A HOT TIN ROOF (La gatta sul tetto che scotta) — r.: Richard Brooks - **s.**: dalla commedia di Tennessee Williams - **sc.**: Richard Brooks, James Poe - **f.** (Metrocolor): William Daniels - **scg.**: William A. Horning, Urie McCleary - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Elizabeth Taylor (Maggie), Paul Newman (Brick), Burl Ives (Big Daddy), Jack Carson (Cooper), Judith Anderson (Big Mama), Madeleine Sherwood (Mae), Larry Gates (dott. Baugh), Vaughn Taylor (Deacon Davis), Patty Ann Gerrity (Dixie) - **p.**: Lawrence Weingartern per la Avon Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

Richard Brooks ci offre un pregevole allestimento della nota commedia di Tennessee Williams, che ha subito poche modifiche di censura nel passaggio dalla scena allo schermo. Gli interpreti, da Elizabeth Taylor a Burl Ives, da Paul Newman a Judith Anderson, sono eccellenti e molto bene amalgamati. Nonostante derivi da un successo di Broadway, il film non è il solito teatro in scatola al quale Hollywood ci ha ormai abituati. Le sottolineature di Brooks recano il segno di un'interpretazione particolare, riconducono il « sudismo » di Williams a toni grotteschi, legati alle forme dell'umorismo regionale. Tanto che, verso la

fine del film, si pensa fortunatamente più ai documenti folkloristici raccolti dal Botkin che a Freud. (T. K.)

CE CORPS TANT DÉSIRÉ (Questo corpo tanto desiderato) — r.: Luis Saslavsky - **s.**: Juliette Saint-Giniez - **sc.**: L. Saslavsky, J. Saint-Giniez, Charles de Peyret-Chappuis - **f.**: Pierre Petit - **m.** Henri Crolla, André Hodeir - **scg.**: Serge Pimenoff - **mo.**: Marinette Cadix - **int.**: Belinda Lee (Lina), Daniel Gélin (Guillaume), Dany Carrel (Marinette), Maurice Ronet (Henri), Antoine Balpêtré, Jane Marken - **p.**: S. B. Films-Chaillot Films - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cino Del Duca.

CHARMANTS GARÇONS (Lulù tra gli uomini) — r.: Henri Decoin - **s.** e **sc.**: Charles Spaak - **f.** (Eastmancolor): Pierre Montazel - **m.**: Michel Legrand, canzoni di Guy Béart - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Claude Durane - **int.**: Zizi Jeanmaire (Lulù), Daniel Gélin (Alessio), Henri Vidal (Kid Chavanne), François Périer (Robert), Gert Froebe (Edmond), Jacques Dacqmine (Charles), Jacques Berthier (André Noblet), Gil Vidal, Marie Daems, Madeleine Lambert, Madeleine Suffel, Alain Nobis, Yves Barsacq, Jacques Morlaine, Nicole Hanriot, Anne Carrère - **p.**: Jacques Roitfeld-Sirius - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Cineriz.

DESIRE UNDER THE ELMS (Desiderio sotto gli olmi) di Delbert Mann (**d.**: Paramount).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1958, *pag.* 32, 43 (*Cannes* 1958).

DÉSORDRE ET LA NUIT, Le (Il vizio e la notte) — r.: Gilles Grangier - **s.**: Jacques Robert - **sc.**: Jacques Robert, Michel Audiard, Gilles Grangier - **f.**: Louis Page - **m.**: Jean Yatove - **scg.**: Robert Bouladoux - **mo.**: Jacqueline Douarinou - **int.**: Jean Gabin (ispettore Valois), Nadja Tiller (Lucky), Danielle Darrieux (Thérèse), Paul Frankeur (Janin), Hazel Scott (Hazel), François Chaumette, Robert Manuel, Robert Berri, Roger Hanin, Harald Wolf, Raoul Saint-Yves, Amy Colin, Edouard Fleming - **p.**: Lucien Viard per la Orex Films - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Del Duca.

DRACULA (Dracula il vampiro) — r.: Terence Fisher - **s.**: dal romanzo di Bram Stoker - **sc.**: Jimmy Sangster - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Jack Asher - **m.**: James Bernard - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: James Needs, Bill Lenny - **int.**: Peter Cushing (dott. Van Helsing), Christopher Lee (conte Dracula), Michael Gough (Arthur), Melissa Stribling (Mina), Carol Marsh (Lucy), Olga Dickie (Gerda), John Van Eyssen (Jonathan), Valerie Gaunt (donna vampiro), Janina Faye, George Merritt, George Benson, Paul Cole, Barbara Archer, Charles Lloyd-Pack, George Woodbridge, Miles Malleson, Geoffrey Baydon - **p.**: Anthony Hinds per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Universal.

DRITTE, Le — r.: Mario Amendola - **s.** e **sc.**: Mario Amendola - **f.** (Dyaliscope): Sergio Pesce - **m.**: Federico Carducci - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Ettore Salvi - **int.**: Franco Fabrizi (Amleto), Sandra Mondaini (Rina), Monica Vitti (Ofelia), Bice Valori (Etna), Paolo Panelli (Ercole), Riccardo Garrone (Lello), Memmo Carotenuto (il Tenia), Leopoldo Valentini (commissario), Gina Amendola (zia di Ofelia), Vittorina Benvenuti (madre di Amleto e Rina), Alberto Sorrentino, Mario De Vico, Renato Montalbano, Paolo Zitelli, Marisa Traversi, Dina De Santis, Francesco Visconti - **p.**: Betauno - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

DUE SELVAGGI A CORTE — r.: Ferdinando Baldi - **s.** e **sc.**: Tullio Piacente - **f.** (Ultrascope): Oberdan Trojani - **m.**: Aldo Piga - **scg.**: Oscar D'Amico - **mo.**: Mario Arditi - **int.**: Erno Crisa (Marco), Eleonora Ruffo (Angela), Fiorella Mari (Sara), John Kitzmiller (Kato), Paul Muller (Sarzese), Walter Brand, Carla Calò, Mario Passante, Furio Meniconi, Umberto Fiz - **p.**: Antonio Canelli per la Prodas Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

EL HAKIM (El Hakim) — r.: Rolf Thiele - **s.**: dal romanzo omonimo di John Knittel - **sc.**: Herbert Reinecker - **f.** (Eastmancolor): Klaus von Rautenfeld - **m.**: Heinz Martin Majewski - **mo.**: Lisbeth Neumann-Kleinert - **int.**: Nadja Tiller (Aziza), O. W. Fischer (Ibrahim), Giulia Rubini (Heleni), Elisabeth Müller (Lady Avon), Robert Graf (Lord Avon), Jester Naefe, Charles Regnier, Mila

Kopp, Gert Froebe, Michael Ande - **p.**: Roxy - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: Atlantis.

ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA — **r.**: Pietro Francisci - **s.**: P. Francisci - **sc.**: P. Francisci, Ennio De Concini - **f.** (Eastmancolor, Dyaliscope): Mario Bava - **m.**: Enzo Masetti - **scg.**: Flavio Mogherini - **c.**: Maria Baroni - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Steve Reeves (Ercole), Sylva Koscina (Iole), Sylvia Lopez (la regina di Lidia), Patrizia della Rovere (Penelope), Gabriele Antonini (Ulisse), Sergio Fantoni (Eteocle), Mimmo Palmara (Polinice), Andrea Fantasia (Laerte), Carlo D'Angelo (Creonte), Aldo Fiorelli (Argo), Fulvio Carrara (Castore), Willy Colombini (Polluce), Gino Mattera (Orfeo), Primo Carnera (Anteo), Elda Tattoli (nutrice), Marisa Valenti (ancella), Walter Grant (Esculapio), Gianni Loti (Sandone), Nino Marchetti (Fossore), Fulvia Franco (ostessa), Cesare Fantoni (Edipo), Aldo Pini (Tifi), Angelo Zanoli - **p.**: Lux, Galatea (Roma) - Lux de France (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: Lux.

ERODE IL GRANDE — **r.**: Arnaldo Genoino - **superv.**: Victor Tourjanski - **s.**: Damiano Damiani - **sc.**: Tullio Pinelli, Federico Zardi, Giampaolo Bigazzi, Fernando Cerchio - **f.** (Eastmancolor, Totalscope): Massimo Dallamano - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Giorgio Scalco - **c.**: Nino Novarese - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Edmund Purdom (Erode), Sylvia Lopez (Mariam), Alberto Lupo (Aron), Sandra Milo (Sara), Massimo Girotti (Ottaviano), Elena Zareschi (Alessandra), Corrado Pani (Antipatro), Renato Baldini, Carlo D'Angelo, Enrico Glori, Camillo Pilotto, Adolfo Geri, Enzo Fiermonte, Jean Mollier, Andrea Giordana - **p.**: Vic Film-Faro Film-Explorer Film, Roma e C.F.P.C., Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: Euro International Films.

ESCAPADE IN JAPAN (Due gentiluomini attraverso il Giappone) — **r.**: Arthur Lubin - **s. e sc.**: Winston Miller - **f.** (Technicolor, Technirama): William Snyder - **m.**: Max Steiner - **scg.**: George W. Davis, Walter Holscher - **mo.**: Otto Ludwig - **int.**: Teresa Wright (Mary Saunders), Cameron Mitchell (Dick Saunders), Jon Provost (Tony Saunders), Roger Nakagawa (Hiko), Philip Ober (ten. col. Hargrave), Kuniko Miyake (Michiko), Susumu Fujita (Kei Tanaka), Katsuhiko Haida (capitano Hibino), Tatsuo Saito (sig. Fushimi), Hideko Koshikawa (Dekko-San), Ureo Egawa (capo polizia di Koyoto), Frank Tokunaga, Ayako Hidaka - **p.**: A. Lubin per la R.K.O. Radio - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Rank.

ETTARO DI CIELO, Un di Aglauco Casadio (**d.**: Lux).

Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. IX, 1958, *pag.* 18, 25 (*Bruxelles* 1958).

EUROPA DI NOTTE — **r.**: Alessandro Blasetti - **testo:** Ennio De Concini, Gualtiero Jacopetti - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor, schermo panoramico): Gabor Pogany - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Domenico Modugno, Carmen Sevilla, Henry Salvador, Alba Arnova, i Platters, il prestigiatore Channing Pollock, Robert Lamouret e il suo Paperino, Colin Hicks e la sua orchestra, i clowns Rastelli, « La Nouvelle Eve » con il Charley Ballet, i trapezisti Condoras, il balletto di Archie Savage, Coccinelle, il balletto ukraino « Orlik », il « Crazy Horse » con Dolly Bell, Lady Phu Qui Cho, Lilly Niagara e i Croq'Messieurs, « El Corral de La Moreria » con i ballerini Sandoval, Alba, Quintero, Carmen Casaburrios, Maria Marquez, La Princesse Badia, Roland D'Avell, l'illusionista Mac Ronay, Stanley Watson, i Three Monarchs, Eddie Gray, Chu Fu e May - **p.**: Fabio Jegher per la Avers Film (Roma) e la Avers Film (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: Warner Bros.

Nella tradizione ormai affermata del documentario lungometraggio italiano, si inserisce oggi Europa di notte *di Blasetti, tentativo di inchiesta sul mondo dei night clubs del continente. Con ricchezza di mezzi e sontuosità di messa in scena, la macchina insegue da Madrid a Londra, da Parigi a Roma e a Milano, alcuni « numeri » di classe: bastino per tutti il balletto negro di Archie Savage (già conosciuto in Italia) o l'esibizione dei Platters. Allo spettatore, tuttavia, resta un definito senso di insoddisfazione, chè, per essere un'inchiesta, è troppo limitata (a Londra c'è solo il prestigiatore Pollock e l'orchestrina di Colin Hicks; a Parigi, con la scusa che « l'abbiamo già visto al Cinerama », è saltato a piè pari lo spettacolo più caratteristico, quello del « Lido ») e presenta « nu-*

meri » non sempre europei, come i citati « Platters », dimenticando le autentiche tradizioni, come la musica tedesca delle birrerie. Un'Europa, insomma, limitata a pochi Paesi. Il contrappunto dello spettacolo col pubblico che vi assiste è superficiale. Infine un'inchiesta, sia pure a fini di divertimento, dovrebbe dare un quadro dei limiti e dell'arretratezza d'un genere di spettacolo che si ripete invariato da anni per platee ristrette e anch'esse piuttosto uniformi. Ad un giudizio non provvede certo il pessimo commento di Gualtiero Jacopetti, in vena solo di battute pseudoumoristiche. (E. G. L.)

FAIBLES FEMMES (Le donne sono deboli) — **r.**: Michel Boisrond - **s.**: dal romanzo « Meurtre d'un Serin » di Sophie Cathala - **sc.**: Annette Wademant, M. Boisrond - **f.** (Eastmancolor): Robert Le Febvre - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jean André - **mo.**: Madeleine Gug - **int.**: Mylène Demongeot (Sabina), Pascale Petit (Arianna), Jacqueline Sassard (Elena), Alain Delon (Giuliano), Noël Roquevert (Edoardo), Héléna Manson, Monique Mélinand, André Luguet, Pierre Mondy, Simone Renant, Géo Valby, Anita Ruf - **p.**: Paul Graetz - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Euro.

FANTASMI E LADRI — **r.**: Giorgio C. Simonelli - **s.** e **sc.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.**: Sergio Pesce - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Tina Pica, Ugo Tognazzi, Mario Riva, Susanna Canales, Raffaele Pisu, Alberto Talegalli, Nuto Navarrini, Rosalia Maggio, Ferruccio Amendola, Mirko Ellis, Bianca Doria, Pietro De Vico, Elio Crovetto, Renato Montalbano, Ciccio Barbi, Carlo Lombardi - **p.**: Jonia - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

FEMME ET LE PANTIN, La (Femmina) — **r.**: Julien Duvivier - **s.**: dal romanzo « La femme et le pantin » di Pierre Louys - **sc.**: Jean Aurenche, Julien Duvivier, Marcel Achard, Albert Valentin - **f.** (Eastmancolor, Dyaliscope): Roger Hubert - **m.**: Jean Wiener, Josè Rocca - **scg.**: Georges Wakhevith - **mo.**: Jacqueline Sadoul e Denise Morlot - **int.**: Brigitte Bardot (Eva), Antonio Vilar (Don Matteo), Españita Cortez (Maria Teresa), Michel Roux (Albert), Lila Kedrova (Manuela), Jacques Mauclair (Stanislas Marchand), Jess Hahn (Sidney), Claude Goddard (Mercedes), Dario Moreno (Arabadjian), Germaine Michel, Rivers Cadet - **p.**: Pro-Ge-Fi, Pathé Cinéma, Gray Film - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Dear.

Il tentativo di qualche critico (Filippo Sacchi) di vedere in questo film una satira bruciante di Brigitte Bardot personaggio e mito — unica via rimasta a Duvivier per vendicarsi della mediocrità della storia che gli hanno fatto dirigere — è giustificabile soltanto in parte, perchè il film rimane povero e debole, malgrado tanti illustri nomi fra gli sceneggiatori, i quali dovevano pur ricordare che la degradazione di un uomo travolto dalla passione era stata ben altrimenti (e con ben più profondi significati storici e morali) raccontata in L'angelo azzurro. *Comunque il personaggio più ridicolizzato è senza dubbio quello di don Matteo, con un Antonio Vilar seduttore da operetta, un Rodolfo Valentino irrimediabilmente fuori tempo.* (A. C.)

FRANKENSTEIN 1970 (Frankenstein 1970) — **r.**: Howard W. Koch - **s.**: Aubrey Schenck, Charles A. Moses - **sc.**: Richard Landau, George Worthing Yates - **f.** (Cinemascope): Carl E. Guthrie - **m.**: Paul A. Dunlap - **scg.**: Jerry Welch - **mo.**: John A. Bushelman - **int.**: Boris Karloff (barone Victor von Frankenstein), Tom Duggan (Mike Shaw), Jana Lund (Carolyn Hayes), Donald Barry (Douglas Row), Charlotte Austin (Judy Stevens), Irwin Berke (ispettore Raab), Rudolph Anders (Wilhelm Gottfried), John Dennis (Morgan Haley), Norbert Schiller (Shuter), Mike Lane (Hans) - **p.**: Aubrey Schenck per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Lux.

FRÜHREIFEN, Die (Le precoci) — **r.**: Josef von Baky - **s.** e **sc.**: Oskar Wuttig, Gerda Corbett - **f.**: Karl Löb - **m.**: Georg Haentzschel - **int.**: Heidi Brühl, Christian Doermer, Paul Esser, Ilse Fürstenberg, Jochen Brockmann, Jürgen Graf, Catrin Heyer, Sabine Sinjen, Christian Wolff, Peter Kraus, Claus Peter Lüttgen, Peter Nijnskij, Harald Dietl, Walter Koch, Harry Wüstenhagen, Richard Häussler, Alfred Schieske - **p.**: CCC film - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: regionale.

GUNMAN'S WALK (Il sentiero della violenza) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: Ric Hardman - **sc.**: Frank Nugent - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Charles Lawton - **m.**: George Duning - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jerome Thomas - **int.**: Van Heflin (Lee Hackett), Tab Hunter (Ed Hackett), Kathryn Grant (Clee), James Darren (Davey Hackett), Mickey Shaughnessy (Will Motley), Robert Simon (sceriffo Brill), Edward Platt (Purcell Avery), Ray Teal (Sieverts), Bert Convy (Paul Chouard), Paul Birch (Bob Selkirk), Michael Granger (Curly), Will Wright (il giudice), Chief Blue Eagle (Black Horse), Paul E. Burns (Cook), Paul Bryar (Bartender), Everett Glass (rev. Arthur Stotheby), Dorothy Adams (signora Stotheby) - **p.**: Fred Kohlmar - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

GUN RUNNERS, The (Agguato nei Caraibi) — **r.**: Don Siegel - **s.**: da un romanzo di Ernest Hemingway - **sc.**: Daniel Mainwaring, Paul Monasch - **f.**: Hal Mohr - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: Howard Richmond - **mo.**: Chester Schaeffer - **int.**: Audie Murphy (Sam Martin), Eddie Albert (Hanagan), Patricia Owens (Lucy Martin), Everett Sloane (Harvey), Gita Hall (Eva), Richard Jaeckel (Buzurki), Paul Birch (Sy Phillips), Freddie Roberto (Berenguen), John Harding (Peterson), Edward Colmans (Juan), Jack Elam, Peggy Maley, Carlos Romero, Steven Peck, Lita Leon, Ted Jacques, John Qualen, Carl Rogers - **p.**: Clarence Greene per la Seven Arts Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

HANGING TREE, The (L'albero degli impiccati) — **r.**: Delmer Daves - **s.**: da un racconto di Dorothy M. Johnson - **sc.**: Wendell Mayes, Halsted Welles - **f.** (Technicolor): Ted McCord - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Daniel B. Cathcart - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Gary Cooper (Doc Frail), Maria Schell (Elizabeth), Karl Malden (Frenchy), Ben Piazza (Rune), George C. Scott (Grubb), Karl Swenson (sig. Flaunce), Virginia Gregg (signora Flaunce), John Dierkes (Society Red), King Donovan (Wonder) - **p.**: Martin Jurow e Richard Shepherd per la Baroda - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

Delmer Daves è un tipico appartenente a quella categoria di registi hollywoodiani in possesso di un sicuro mestiere e di cospicua abilità narrativa, ma incapaci a sollevarsi al di sopra di un sia pur ottimo artigianato. Il suo caso è, tuttavia, particolare per l'importanza che il suo anticonformista Broken Arrow (*L'amante indiana,* 1950) *ha nella storia del western « terzo tempo »*. L'albero degli impiccati *porta, però, alle estreme conseguenze il rinnovamento del genere di cui egli fu promotore: il West è qui ridotto ad un mero elemento scenografico e il rapporto ambiente-personaggi è totalmente assente. Si tratti infatti di una storia alquanto lacrimevole di un amore tra un rugoso, ma ancora virile, dottore e una angelica sconosciuta da lui stesso curata: una vicenda sospesa tra il fumetto e il racconto naturalistico, dalle situazioni interamente prevedibili. Unico punto positivo — più che lo stanco Gary Cooper, l'eternamente sorridente Maria Schell e l'insipida « rivelazione » Ben Gazzara — è la gustosa interpretazione di Karl Malden nel ruolo di un satiro impenitente.* (L. M.)

HIGH SCHOOL CONFIDENTIAL! (Operazione segreta) — **r.**: Jack Arnold - **s.** e **sc.**: Lewis Meltzer, Robert Blees - **f.**: Harold J. Marzorati - **scg.**: William A. Horning, Hans Peters - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Russ Tamblyn (Tony Baker), Jan Sterling (Arlene Williams), John Barrymore, jr. (J. I. Coleridge), Diane Jergens (Joan Staples), Mamie Van Doren (Gwen Dulaine), Ray Anthony (Bix), Jackie Coogan (il sig. «A»), Burt Douglas (Jukey Judlow), Charles Chaplin, jr. (Quinn) - **p.**: Albert Zugsmith per la A. Zugsmith Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

HOME BEFORE DARK (Pietà per la carne) — **r.**: Mervyn Le Roy - **s.**: dal romanzo di Eileen Bassing - **sc.**: Eileen e Robert Bassing - **f.**: Joseph F. Biroc - **m.**: Franz Vaxman - **scg.**: John Beckman - **mo.**: Philip W. Anderson - **int.**: Jean Simmons (Scilla Bronn), Dan O'Herlihy (Arnold Bronn), Rhonda Fleming (Joan Carlisle), Efrem Zimbalist, jr. (Jake Diamond), Mabel Albertson (Inez Winthrop), Steve Dunne (Hamilton Gregory), Joan Weldon (Frances Barrett), Joanna Barnes (Cathy Bergner), Kathryn Card (Mattie) - **p.**: Marvyn Le Roy per la M. Le Roy Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

In questo genere di bozzetti sulla paranoia, è istintivo « chercher la femme ». Una mano femminile muove quasi sempre i tasti indispensabili. Qui la « femme » è subito trovata nella scrittrice Eileen Bassing, che ha fornito il soggetto e — in collaborazione — la sceneggiatura. Alle sue spalle, d'altronde, si riconoscono altre vestali del brivido, non eccettuata la Du Maurier cui Home Before Dark *deve, visibilmente, più d'un dettaglio. La propensione per il racconto con antefatto suscettibile di diverse interpretazioni; il ricamo di una pazzia suggerita ed intervallata, che si contiene comunque in limiti di corretta sofisticheria; le posizioni fisse del marito e del secondo uomo, sono dati che autenticano tutta una mentalità divenuta al cinemà quasi tradizionale. Resta la regia di Mervyn Le Roy, il quale, avendo diretto in trent'anni tutto ciò che un uomo di Hollywood può dirigere, ha in mano le leve giuste per condurre in porto anche questa navicella non adatta agli ampi spazi; e lo fa, naturalmente, imitando se stesso, non il Le Roy di* I'm a Fugitive from a Chain Gang *(Io sono un evaso,* 1932), *beninteso, ma il Le Roy andante e volubile di* Random Harvest *(Prigionieri del passato,* 1943). *Lo stesse piglio riassuntivo, ma anche la stessa facoltà di trasformare modesti episodi in buon gioco effettistico. Il cardine del film resta ad ogni modo Jean Simmons, che riesce a far squillare per proprio conto tutti i campanelli del « suspense ».* (T. R.).

HOPPLA, JETZT KOMMT EDDIE (Z-6 chiama Base) — **r.**: Werner Klingler - **s.** e **sc.**: Curt J. Braun - **f.**: Erich Claunigk - **m.**: Hansom Milde-Meissner, Michael Jary - **mo.**: Klaus Eckstein - **int.**: Eddie Constantine, Maria Sebaldt, Günther Lüders, Margit Saad, Peter Mosbacher, Bum Krüger, Liliane Brousse, Sylvie Solar, Ginette Pigeon, Walter Janssen, Arno Paulsen - **p.**: Ulrich - **o.**: Germania Occ., 1958 - **d.**: Atlantis.

IMITATION GENERAL (Il falso generale) — **r.**: George Marshall - **s.**: William Chamberlain - **sc.**: William Bowers - **f.** (Metroscope): George J. Folsey - **scg.**: William A. Horning, Malcolm Brown - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: Glenn Ford (serg. Murphy Savage), Red Buttons (caporale Chan Derby), Taina Elg (Simone), Dean Jones (caporale Terry Sellers), Kent Smith (gen. Charles Lane), Tige Andrews (Orville Hutchmeyer), John Wilder (ten. Jeff Clayton), Thomas Henry, Ralph Votrian - **p.**: William Hawks per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

IN LOVE AND WAR (In amore e in guerra) — **r.**: Philip Dunne - **s.**: da un romanzo di Anton Myrer - **sc.**: Edward Anhalt - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): Leo Tover - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Lyle R. Wheeler, George W. Davis - **mo.**: William Reynolds - **int.**: Robert Wagner (Frankie O' Neill), Dana Wynter (Sue Trumbell), Jeffrey Hunter (Nico Kantaylis), Hope Lange (Andrea Lenaine), Bradford Dillman (Alan Newcombe), Sheree North (Lorraine), France Nuyen (Kalai Ducanne), Harvey Stephens (Amory Newcombe), James Bell (Sidney Lenaine), Mary Patton (Grace Scanlon), Murvyn Vye (Charlie Scanlon), Lort Sahl (Danny Krieger), Steven Gant (Babe Ricarno), Paul Comi (Padre Wallensack), Joe Di Reda (Capistron), Buck Class (Derek), Lili Valenty (signora Kantaylis), Edith Barret (signora Lenaine), Frank Murphy (Terrence), Veronica Cartwright (Allie O' Neill), Brian Corcoran (Bobby O' Neill), Edward Tap Canutt (ten. d'Alessandro), Nelson Leigh (ten. col. Herron) - **p.**: Jerry Wald per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

INN OF THE SIXTH HAPPINESS, The (La locanda della 6ª felicità) — **r.**: Mark Robson - **s.**: dal romanzo « The Small Woman » di Alan Burgess - **sc.**: Isobel Lennart - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): F. A. Young - **m.**: Malcolm Arnold - **scg.**: John Box, Geoffrey Drake - **c.**: Margaret Furse - **mo.**: Ernest Walter - **int.**: Ingrid Bergman (Gladys Aylward), Curd Jürgens (capitano Lin Nan), Robert Donat (Mandarino), Ronald Squire (Sir Francis), Noel Hood (Miss Thompson), Joan Young (Cook), Athene Seyler (signorina Lawson), Michael David (Hok-A), Moultrie Kelsall (dott. Robinson), Edith Sharpe (segretaria dott. Robinson), Richard Wattis (signor Murfin), Peter Chong (Yang), Tsai Chin (Sui Lan) - **p.**: Buddy Adler per la 20th Century Fox - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Fox.

E' il film che riconsacra definitivamente Ingrid Bergman agli occhi del puritanesimo anglo-sassone. In un colpo solo la diva appare come missionaria e eroina, santa e amante.

Amante sublime ma casta. L'ex-Giovanna d'Arco entra in L'amore è una cosa meravigliosa *e ne esce, praticate tutte le sette opere di carità, con l'aureola. Comprensibile ma anacronistico è lo sdegno di Gladys Aylward, in tal guisa biografata. Ha firmato Mark Robson, ormai perfettamente adeguatosi alla piattezza stilistica, al conformismo di fondo e all'efficienza commerciale dei cinemascopi della Fox.* (M. M.)

I WANT TO LIVE! (Non voglio morire) di Robert Wise.
Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. V, 1959, *pag.* 38.

JOURNEY, The (Il viaggio) — **r.**: Anatole Litvak - **s.**: dal romanzo « La frontiera » di George Tabori - **sc.**: George Tabori - **f.** (Metrocolor): Jack Hildyard - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Werner e Isabella Schlichting - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Deborah Kerr (Diana Ashmore), Yul Brynner (maggiore Surov), Jason Robards, jr. (Paul Kedes), Robert Morley (Jean Devrelle), E. G. Marshall (Harold Rhinelander), Anne Jackson (Maria Rhinelander), Ronny Howard (Billy Rhinelander), Flip Mark (Flip Rhinelander), Kurt Kasznar (Csepege), David Kossoff (Simon Avron), Gerard Oury (Teklel Hafouly), Marei Daems (Françoise Hafouly), Anouk Aimée (la partigiana Eva), Maurice Sarfati (Giorgio Fabbri), Siegfried Schurenberg (Von Rachlitz), Maria Urban (Gisela von Rachlitz), Anne Jackson, Ronny Howard, Erica Wall, Barbara von Nady, Jerry Fujikawa, Dimitri Fedotoff, Leonid Pylaiev, Wolf Neuber, Ivan Petrovich - **p.**: A. Litvak per la Alby - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

JUNGLE MOON MEN, The (La valle degli uomini luna) — **r.**: Charles S. Gould - **s.**: Jo Pagano - **sc.**: Dwight V. Babcock, Jo Pagano - **f.**: Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Henry Batista - **int.**: Johnny Weissmuller, Jean Byron, Helene Stanton, Bill Henry, Myron Healy, Billy Curtis, Michael Granger, Frank Sully, Benjamin F. Chapman, jr., Kenneth L. Smith, Ed Hinton - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Sirius.

LAST HURRAH, The (L'ultimo urrah) — **r.**: John Ford - **s.**: dal romanzo omonimo di Edwin O' Connor - **sc.**: Frank Nugent - **f.**: Charles Lawton, jr. - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jack Murray - **int.**: Spencer Tracy (Skeffington), Jeffrey Hunter (Adam Caulfield), Dianne Foster (Maeve Caulfield), Pat O' Brien (John Gorman), Basil Rathbone (Norman Cass, senior), Donald Crisp (il cardinale), James Gleason (Cuke Gillen), Edward Brophy (Ditto Boland), John Carradine (Amos Force), Ricardo Cortez (Sam Weinberg), Willis Bouchey (Roger Sugrue), Basil Ruysdael (vescovo Gardner), Wallace Ford (Hennessey), Frank Mc Hugh (Festus Garvey), Anna Lee (Gert), Jane Darwell (Delia), Frank Albertson (Jack Mangan), Charles Fitzsimons (Kevin McCluskey) - **p.**: John Ford per la Columbia - John Ford Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

E' una biografia in chiave — ricavata dall'omonimo romanzo di Edwin O'Connor — di James Michael Curley (1874-1958), *un politicante vecchio stile che fu quattro volte deputato al Congresso, quattro volte sindaco di Boston, una volta Governatore del Massachusetts e due volte in galera. « Non ha mai rubato per sè », dicevano i suoi sostenitori, che ammiravano in lui il campione degli irlandesi nel periodo dell'emigrazione e giustificavano i suoi metodi disinvolti. Ford ha dichiarato: « Avevo sperato di fare un film polemico, questa era anche l'idea originale di Harry Cohn. Lo voleva ambiguo, proprio come il libro ». Dopo pochi giorni di lavorazione, Cohn morì e i nuovi « executives » della Columbia si mostrarono di parere diverso. E' questa, forse, la ragione per cui il film anzichè affrontare i problemi di costume li risolve in chiave elegiaca. Una vigorosa interpretazione di Spencer Tracy e alcuni brani gustosi (la veglia funebre che si trasforma in comizio) non riscattano che in parte la banalità dell'opera.* (T. K.)

LOI, La (La legge) di Jules Dassin.
Vedere recensione di T. Ranieri e dati in un prossimo numero.

MAEDCHEN ROSEMARIE, Das (La ragazza Rosemarie) di Rolf Thiele (**d.**: Atlantis).
Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 21, 30 (*Venezia* 1958).

MAJA DESNUDA, La — **r.**: Henry Koster, Mario Russo (per la versione

ital.) - **s.**: Talbot Jennings, Oscar Saul - **sc.**: Norman Corwin, Giorgio Prosperi - **f.** (Technicolor, Technirama): Giuseppe Rotunno - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Piero Filippone - **c.**: Dario Cecchi, Maria Baroni - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Ava Gardner (Duchessa d'Alba), Anthony Franciosa (Francisco Goya), Amedeo Nazzari (Manuel Godoy), Gino Cervi (Carlos IV, re di Spagna), Lea Padovani (Maria Luisa, regina di Spagna), Carlo Rizzo (Juanito), Massimo Serato (Sanchez), Renzo Cesana (Bayeu), Enzo Piermonte (Navarra), Ivana Kislinger (Pepa), Clay Hall (assistente di Goya), Audrey MacDonald (Anita), Pat Crean (Enrique), Yemiko Fulwood (Maria De La Luz), André Eszterhazy (Conte De La Fuentes), Mario del Ricovero (Bonito), Amina Pirani Maggi (governante Asuncion), Leonardo Botta (principe Ferdinando), Roberta Primavera (principessa del Portogallo), Pamela Sharp (Maria Isabella), Alberto Plebani (Don Antonio), Nadia Balabin (Carlotta Joaquina), Giuseppe Giardina (Luigi di Parma), Stella Vitelleschi (Maria Josepha), Carmen Mora (ballerina), Erminio Spalla (oste) - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

MAN OF THE WEST (Dove la terra scotta) — **r.**: Anthony Mann - **s.**: William C. Brown - **sc.**: Reginald Rose - **f.** (De Luxe Color, Cinemascope): Ernest Haller - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Hylyard Brown - **mo.**: Richard Heermance - **int.**: Gary Cooper (Link Jones), Julie London (Billie Ellis), Lee J. Cobb (Dock Tobin), Arthur O' Connell (Sam Beasley), Jack Lord (Coaley), John Dehner (Claude), Royal Dano (Trout), Robert Wilke (Ponch), Jack Williams (Alcutt), Guy Wilkerson (conduttore treno), Chuck Robertson (l'uomo dal fucile), Frank Ferguson - **p.**: Walter M. Mirisch per la Ashton Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

Senza la consueta collaborazione di Borden Chase o di Philip Yordan, bensì con quella di Reginald Rose, autore meno consumato in storie della prateria, Anthony Mann è riuscito a realizzare uno dei migliori « westerns » della sua decorosa carriera. Man of the West *è un racconto straordinariamente ricco di umori, che riesce ancora ad esprimere qualcosa di nuovo nell'ambito di un genere tanto abusato. La figura dell'eroe e quella dello zio fuorilegge appaiono tratteggiate con viva immediatezza e con impeto genuino, ed ugualmente sistematiche e lineari sono la costruzione drammatica dei loro contrasti e le ragioni della loro condotta. Per di più, gli elementi del paesaggio non sono una semplice cornice all'azione: concorrono, bensì, a darle una nuova e oltremodo suggestiva dimensione. La recitazione di Lee J. Cobb, tutta impeti repressi dietro una maschera rudemente scolpita, sovrasta in efficacia quella pur lodevole di Gary Cooper.* (L. A.)

MARDI GRAS (Martedì grasso) — **r.**: Edmund Goulding - **s.**: da un racconto di Curtis Harrington - **sc.**: Wiston Miller, Hal Kanter - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): Wilfrid M. Cline - **m.**: Lionel Newman, canzoni di Sammy Fain, Paul Francis Webster - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Mark Lee Kirk - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Pat Boone (Paul Newell), Christine Carère (Michelle Marton), Tommy Sands (Barry Denton), Sheree North (Eadie), Gary Crosby (Tony Runkle), Fred Clark (Curtis), Richard Sargent (Dick Saglon), Barrie Chase (Torchy), Jennifer West (Sylvia), Geraldine Wall (Ann Harris), King Calder (ten. col. Vaupell), Robert Burton (com. Tydings) e il Corpo dei Cadetti del Virginia Military Institute. - **p.**: Jerry Wald per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

MARINAI, DONNE E GUAI — **r.**: Giorgio Simonelli - **s. e sc.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Castellano, Pipolo - **f.**: Tonino Delli Colli, Alessandro Ulloa - **m.**: Giorgio Fabor - **scg.**: Saverio D'Eugenio, Edoardo Torre De La Fuente - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Maurizio Arena (Mario), Abbe Lane (Manuela), Rossella Como (Juanita), Ugo Tognazzi (Campana), Lauretta Masiero (Esther), Giampiero Littera (Raffaele), Raimondo Vianello (comandante in 2ª), Maria Jesus Cuadra (Carmen), Julio Riscal (Pietro), Antonio Riquelme (Domenico), Riccardo Billi (prestigiatore), Elio Crovetto, Nadir Moretti, Arturo Bragaglia, Carletto Sposito, Miguel S. Del Castillo - **p.**: Dario Sabatello per la D. S. (Roma) e la Hesperia Film (Madrid) - **o.**: Italia-Spagna - **d.**: Cineriz.

MOGLI PERICOLOSE — **r.**: Luigi Comencini - **s.**: Luigi Comencini - **sc.**: L. Comencini, Eduardo Anton, Marcello Fondato, Ugo Guerra - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Domenico Modugno, Felice Montagnini - **scg.**: Pietro Filippone - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Sylva Koshina, Renato Salvatori, Giorgia Moll, Dorian Gray, Franco Fabrizi, Mario Carotenuto, Nino Taranto, Pina Renzi, Pupetta Maggio, Maria Pia Casilio, Bruno Carotenuto, Yvette Masson - **p.**: Morino Film e Tempo Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Lux.

NAKED AND THE DEAD, The (Il nudo e il morto) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: dal romanzo omonimo di Norman Mailer - **sc.**: Denis e Terry Sanders - **f.** (Technicolor, RKO Scope): Joseph La Shelle - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Ted Haworth - **mo.**: Arthur P. Schmidt - **int.**: Aldo Ray (serg. Croft), Cliff Robertson (ten. Hearn), Raymond Massey (gen. Cummings), William Campbell (Brown), Richard Jaeckel (Gallagher), James Best (Ridges), Jerry Paris (Goldstein), Joey Bishop (Roth), Robert Gist (Red), L. Q. Jones (Wilson), Greg Roman (Minetta), Barbara Nichols (Mildred), Henry Armago (Martinez), Lili St. Cyr (Lily), Edward McNally - **p.**: Paul Gregory per la R.K.O. Teleradio Pictures - Gregjac Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rank.

Di Denis e Terry Sanders vedemmo anni fa a Venezia Time out of War, *un eccellente cortometraggio a soggetto sulla Guerra Civile. I due giovani sceneggiatori si sono adattati alle richieste mercantili della R.K.O. impantanandosi nella rischiosa impresa di ridurre in film l'acre romanzo di Norman Mailer che, nonostante qualche cruda scena nella prima parte e alcune ariose pagine descrittive nella seconda, s'è trasformato in un apologo sentimentale sul trionfo delle forze dell'amore su quelle dell'odio. Riconoscibile nella fotografia la mano esperta di Joseph La Shelle.* (M. M.)

NEL BLU, DIPINTO DI BLU — **r.**: Piero Tellini - **s.**: Piero Tellini - **sc.**: Cesare Zavattini, P. Tellini, Ettore Scola - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Mario Nascimbene; canzone di Domenico Modugno - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi Levi - **int.**: Domenico Modugno, Giovanna Ralli, Vittorio De Sica, Arianna, Franco Migliacci, Elisabetta Velinski, Carlo Taranto, Riccardo Garrone, Gino Buzzanca, Antonio Bazzocchi, José Jaspe, Juan Calvo, Roberto Paris, Antonio Riquelme - **p.**: C.N.-D.D.L.-Spa. - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

Dopo lo sfortunato esordio nel campo registico con Prima di sera, *Tellini ha scelto come soggetto per il suo secondo film una storia alquanto sconclusionata imbastita intorno al titolo di una canzone famosissima fino al momento in cui non ne è uscita un'altra dello stesso autore, che ha oscurato la prima proprio alla vigilia dell'uscita del film, donde probabilmente lo scarso successo che esso sta ottenendo, specialmente presso il pubblico popolare cui specialmente — almeno nelle intenzioni — esso si rivolgeva. L'insieme è appena un po' sopra il livello consueto delle produzioni di questo genere, con la Ralli e De Sica che ricalcano certi loro ormai tradizionali personaggi e un Modugno decisamente sfocato; unica sorpresa, tra gli interpreti, il volto espressivo e sensibile di Arianna nei panni di una servetta che riesce a prendere il cuore di uno scapolo dalle molte avventure.* (A. C.)

NELLA CITTA' L'INFERNO — **r.**: Renato Castellani - **s.**: dal romanzo di Isa Mari «Roma, Via delle Mantellate» - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico - **f.** (Supercinescope): Leonida Barboni - **m.**: Roman Vlad - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Anna Magnani (Egle), Giulietta Masina (Lina), Myriam Bru (Vittorina), Renato Salvatori (Piero), Alberto Sordi (Adone), Maria Cristina Gajoni (Marietta), Angela Portaluri (Laura), Milly (Suor Giuseppina), M. Virginia Benati (Vera), Miranda Campa (Ida Maroni), Marcella Rovena (signora Luisa), Mariù Gleck (Superiora), Lia Grani (Contessa), Manzilla Ercolani (Amelia 1ª), Renata Frati (Amelia 2ª), Luigina Giustini («Giacomino»), Mirella Gregori (Adele), Saro Urzì (Maresciallo del carcere), Mara Oscuro (contadina), Ada Passeri (fruttivendola), Alba Majolini (Sara), Gina Roveri (Delia), Marisa Natale (Paola), Marcella Valeri (Assunta), Pia Velsi (Suora «28»), Paola Piscini (scopina 1ª sezione), Rossana Trinca, Anita Durante, Elda Bardelli, Maria Marchi, Nando Checchi, Umberto Spadaro - **p.**: Giuseppe Amato per la Riama Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di E. G. Laura in questo fascicolo, pag. 36 (*Cannes* 1959).

NEL SEGNO DI ROMA — **r.**: Guido Brignone, Riccardo Freda (per le scene di battaglia) - **s. e sc.**: Francesco Thellung, Francesco De Feo, Sergio Leone, Giuseppe Mangione, G. Brignone - **f.** (Technicolor, Technirama): Luciano Trasatti - **m.**: A. F. Lavagnino - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Nino Baragli - **c.**: Nino Novarese, Enzo Bulgarelli - **int.**: Anita Ekberg (Zenobia), Georges Marchal (Marco Valerio), Gino Cervi (Aureliano), Folco Lulli (Semanzio), Jacques Sernas (Giuliano), Lorella De Luca (Betsabea), Alberto Farnese, Chelo Alonso, Mimmo Palmara, Alfredo Varelli, Paul Muller, Sergio Sauro, Remo De Angelis - **p.**: Enzo Merolle per la Glomer Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

NEMICO DI MIA MOGLIE, Il di Gianni Puccini.

Vedere recensione di L. Autera e dati nel n. V, 1959, *pag.* 36.

NIGHT TO REMEMBER, A (Titanic, latitudine 41° Nord) — **r.**: Roy Baker - **s.**: dal libro omonimo di Walter Lord - **sc.**: Eric Ambler - **f.**: Geoffrey Unsworth - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Alex Vetchinsky - **mo.**: Sidney Hayers - **int.**: Kenneth More (Lightoller), Ronald Allen (sig. Clarke), David Mc Callum (Bride), Michael Goodliffe (Andrews), George Rose (Joughin), Anthony Bushell (capitano Rostron), Ralph Michael (Yates), Robert Ayres (Peuchen), John Cairney (Murphy), Jane Downs (signora Lightoller), Honor Blackman (signora Lucas), Kenneth Griffith (Phillips), Frank Lawton (pres.), Michael Bryant (Moody), Jill Dixon (signora Clarke), James Dyrenforth (col. Gracie), Harriette Johns (Lady Richards), Richard Leech (Murdoch), Alec McCowen (Cottam), Tucker McGuire (signora Brown), John Merivale (Lucas), Laurence Naismith (capitano Smith), Russell Napier (capitano Lord), Redmond Phillips (Hoyle), Joseph Tomelty (dott. O'Loughlin), Patrick Waddington (sir Richard), Jack Watling (Boxhall), Geoffrey Bayldon (Evans), Cyril Chamberlain (Nostromo), Richard Clarke (Gallagher), Bee Duffell (signora Farrel), Harold Goldblatt (Guggenheim), Gerald Harper (3° ufficiale del Carpathia), Richard Hayward (dir. approvvigionamento), Thomas Heathcote (terzo cameriere), Danuta Karell (donna polacca), Andrew Keir (uffic. macchina), Christina Lubicz (ragazza polacca), Barry MacGregor (Gibson), Eddie Malin (cameriere n° 5), Patrick McAlinney (sig. Farrel), Helen Misener (signora Straus), Mary Monahan (Kate), Howard Pays (Lowe), Philip Ray (sacerdote del Carpathia), Harold Siddons (Stone), Julian Somers (sig. Bull), Tim Turner (Groves), Meier Tzelniker (sig. Straus) - **p.**: William MacQuitty per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank.

Frutto di un considerevole sforzo produttivo, il film trova una giustificazione non soltanto come fatto di cronaca ancor presente alla memoria degli inglesi, ma soprattutto come avvenimento ammonitore: puritanesimo e coscienza marinara sono qui elementi indivisibili. Com'è impostata nel film, la denuncia delle responsabilità nel famoso disastro rimane generica: evidente, invece, la postulazione di un peccato di orgoglio. Disgraziatamente, nonostante la pregevole ricerca di un'atmosfera nella prima parte, le intenzioni moralistiche non riescono a quagliare con la narrazione; e schematica risulta, per esempio, la contrapposizione polemica tra i passeggeri delle diverse classi. Ma tutto il cinema inglese è fatto da registi corretti ma senza talento come Roy Baker. (M. M.)

OH! QUE MAMBO! (Il giovane leone) — **r.**: John Berry - **s.**: René Masson - **sc.**: Jean Aurel, Yvan Andouard - **f.**: Paul Coteret - **m.**: Guy Magenta - **scg.**: Claude Bouxin - **mo.**: Eric Pluet, Geneviève Vaury, Eva Zora - **int.**: Dario Moreno (Miguel), Magali Noël (Liliane), Alberto Sordi (Nando), Jean Poiret, Michel Serrault (i due ispettori di polizia); Lyla Rocco, Duvallès, Jean Parédès, Renée Passeur, Jean Carmet, Jean Wall, Paul Demange, Robert Arnoux, Maguy Mortin, Noël Darzal, Paul Mercey, Pierre Jacques Moncorbier - **p.**: Boreal Films, Paris e Peg Produzione, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1958- **d.**: Mirafilm.

OLD MAN AND THE SEA, The (Il vecchio e il mare) di John Sturges (**d.**: Warner Bros.).

Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. IX, 1958, *pag.* 19, 25 (*Bruxelles* 1958).

OLD YELLER (Zanna gialla) - **r.**: Robert Stevenson - **s.**: dal libro di Fred Gipson - **sc.**: Fred Gipson, William Tunberg - **f.** (Technicolor): Charler P. Boyle - **m.**: Oliver Wallace - **scg.**: Carroll Clark - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**:

Dorothy McGuire (Katie Coates), Fier Parker (Jim Coates), Tommy Kirk (Travis Coates), Jeff York (Bud Searcy), Chuck Connors (Burn Sanderson), Beverly Washburn (Lisbeth Searcy), Kevin Corcoran (Arliss), Spike (Zanna gialla) - **p.**: Walt Disney e William H. Anderson per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rome International.

OREGON PASSAGE (Passo Oregon) - **r.**: Paul Landres - **s.**: da un racconto di Goldon D. Shirreffs - **sc.**: Jack De Witt - **f.** (De Luxe Color stampato in Ferraniacolor, Cinemascope): Carter Ellis - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Jerry Welch - **mo.**: Maurice Wright - **int.**: John Ericson (ten. Niles Ord), Lola Albright (Sylvia Dane), Toni Gerry (il piccolo Deer), Edward Platt (Roland Dane), Judith Ames (Marion), H. M. Wynant (Aquila Nera), Jon Shepodd (ten. Baird Dobson), Walter Barnes, Paul Fierro, Harvey Stephens - **p.**: Lindsley Parsons e John H. Burrows per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

OUTLAW'S SON (Jeff Blain, il figlio del bandito) - **r.**: Lesley Selander - **s.**: dal romanzo « Gambling Man » di Clifton Adams - **sc.**: Richard Alan Simmons - **f.**: William Margulies - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Jack T. Collis - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: Dane Clark (Nate Blain), Ben Cooper (Jeff Blain), Lori Nelson (Lila), Ellen Drew (Ruth Sewall), Charles Watts (sceriffo), Cecile Rogers (Amy), Joseph Stafford, Eddie Foy III°, John Pickard, Guy Prescott, Robert Knapp, Les Mitchel, George Pembroke, Jeff Daley, Wendy Stuart, Anna Maria Nanasi, James Parnell - **p.**: Howard W. Koch per la Bel-Air - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Cineuropa.

PENSIONE EDELWEISS - LE MYSTÈRE DE LA PENSION EDELWEISS - **r.**: Victor Merenda, Ottorino Franco Bertolini - **sc.**: Frédéric Dard - **f.**: Quinto Albicocco, Roberto Reale - **scg.**: Ivo Battelli - **int.**: Dawn Addams (Nadia), Henri Vidal (Jean), Lino Ventura (Borcher), Lauretta Masiero (mademoiselle Asheville), John Kitzmiller, Howard Vernon, Giacomo Furia, Marco Guglielmi, Silvio Bagolini, Benedetta Rutili, O. Verna - **p.**: Arbe Film, Nepi Film, Roma e SO.PA.DEC. - Méditerranée, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: C.T.C.

PERFECT FURLOUGH, The (In licenza a Parigi) - **r.**: Blake Edwards - **s. e sc.**: Stanley Shapiro - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Phil Lathrop - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Tony Curtis (Paul Hodges), Janet Leigh (Vicky Loren), Linda Cristal (Sofia Roca), King Donovan (Magg. Collins), Keenan Wynn (Harvey Franklyn), Elaine Stritch (Liz), Marcel Dalio (Henri), Les Tremayne (col. Leland), Jay Novello (René), Troy Donahue (serg. Nickles) - **p.**: Robert Arthur per la Universal Int. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

PERFIDE... MA BELLE! (Napoli e mille canzoni) — **r.**: Giorgio C. Simonelli -**s. e sc.**: Giorgio C. Simonelli, Roberto Gianviti - **f.**: Giuseppe La Torre - **m.**: Ovidio Sarra - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Claudio Villa (Michele), Susanna Canales (Lauretta), Mario Riva (Mammone), Rossella Como (Concettina), Tecla Scarano (Donna Tecla), Annie Alberti, Diana Dei, Diana De Santis, Vittoria Crispo, Luigi Pavese, Virgilio Riento, Gisella Sofio, Pupetta Maggio, Gino Buzzanca, Mary Lane, Mario Ambrosini, Anna Campori - **p.**: C.T.C. - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

PERRI (Perri) — **r.**: N. Paul Kenworthy jr., Ralph Wright - **s.**: dal racconto di Felix Salten - **sc.**: Ralph Wright, Winston Hibler - **f.** (Technicolor): N. Paul Kenworthy jr., Joel Colman, Walter Perkins, William Ratcliffe, James R. Simon, John P. Hermann, David Meyer, Warren E. Garst, Roy Edward Disney - **m.**: Paul Smith - **e. s.**: Ub Iwerks, Joshua Meador - **mo.**: Jack L. Atwood - **p.**: Winston Hibler per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Rome International. (Documentario a soggetto e a lungometraggio).

PIRATA DELLO SPARVIERO NERO, Il - **r.**: Sergio Grieco - **s.**: Sergio Grieco - **sc.**: Sergio Grieco, Enzo Alfonsi, Guido Zurli - **f.** (Ferraniacolor, Supercinescope): Vincenzo Seratrice - **m.**: Roberto Nicolosi - scg.: Saverio D'Eugenio - **c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Gérard Landry (Riccardo),

Mijanou Bardot (Elena), Ettore Manni (Giovanni), Eloisa Cianni (Stella), Andrea Aureli (Manfredo), Pina Bottin (Eva), Germano Longo (Marco), Leopoldo Valentini (Ercole), Piero Giagnoni (il piccolo Ettore), Giulio Battiferri (Nero), Andrea Miano (capo saraceno), Raffaele Baldassarre (Spaccatutto), Cobianchi (il duca di Monteforte), Maurizio Piacentini - **p.**: Carlo e Giorgio Pescino per la Emmepi Cinematografica (Roma) e la Comptoir Français de Productions Cinématographiques (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: regionale.

POLICARPO, UFFICIALE DI SCRITTURA di Mario Soldati.
Vedere recensione di M. Morandini e dati nel n. V, 1959, *pag.* 35.

PREPOTENTI PIU' DI PRIMA - **r.**: Mario Mattoli - **s.** e **sc.**: Mario Amendola, Ruggero Maccari, Aldo Fabrizi - **f.** (Realvision): Gabor Pogany - **int.**: Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Mario Riva, Ave Ninchi, Virgilio Riento, Alice Sandro, Margherita Bagni, Anna Campori, Nino Vingelli, Giacomo Furia, Luca Ronconi - **p.**: Roberto Amoroso per la Sud Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Variety Film.

PRIMO AMORE di Mario Camerini.
Vedere recensione di L. Autera e dati nel n. V, 1959, *pag.* 36.

PROUD REBEL, The (L'orgoglioso ribelle) di Michael Curtiz - (**d.**: M.G.M.).
Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. IX, 1958, *pag.* 19, 25 (*Bruxelles* 1958).

RACCONTI D'ESTATE - **r.**: Gianni Franciolini - **s.**: da un'idea di Alberto Moravia - **sc.**: Sergio Amidei, Ennio Flajano, Edoardo Anton, Gianni Franciolini, Rodolfo Sonego - **f.**: (Eastmancolor e Totalscope): Enzo Serafin - **m.**: Piero Morgan (Piccioni) - **scg.**: Giorgio Giovannino - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Sylva Koshina (Renata), Michèle Morgan (Micheline), Alberto Sordi (Aristarco), Marcello Mastroianni (Marcello), Gabriele Ferzetti (Ferrari), Dorian Gray (Dorina), Franco Fabrizi (Sandro Morandi), Franca Marzi (Clara), Lorella De Luca (Lina), Enio Girolami (Walter), Jorge Mistral (Romualdo), Dany Carrel (Jacqueline), Anita Allan (Ada), Anna Magoli - **p.**: Maxima Film-Monteluce Film, Roma e Gallus Film, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: Cei-Incom.

RAGAZZA DI PIAZZA SAN PIETRO, La - **r.**: Piero Costa - **s.**: Mario Guerra, Piero Costa - **sc.**: M. Guerra, Sandro Continenza, Dino Verde, P. Costa, - **f.**: Manuel Berenguer - **m.**: Mario Ruccione - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Vittorio De Sica, Susanna Canales, Walter Chiari, Tony Angeli, Mario Berriatua, Carlo Delle Piane, Pina Bottin, G. M. Sampedro, Mary Martin, Johnny Dorelli, Sergio Centi, Dolores Palumbo, Rosanna Cristiani, Mario Ambrosino, Gisella Guidi, Carla Foscari, Linda Monaco, Roberto Podio, Lando Ross - **p.**: Theseus Film, Roma e Fenix Film, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1958 - **d.**: regionale.

RAGAZZI DEI PARIOLI, I - **r.**: Sergio Corbucci - **s.**: dalla commedia « Ai galli piacciono le stelle » di Luciano Martino - **sc.**: L Martino, S. Corbucci - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Piero Morgan - **scg.**: Mario Chiari - **int.**: Raf Mattioli, Alessandra Panaro, Valeria Moriconi, Nino Manfredi, Scilla Gabel, Maria Luisa Rolando, Leopoldo Trieste, Margherita Bagni, Enzo Turco, Roy Ciccolini, Enio Girolami - **p.**: Antonio Cervi e Alessandro Jacovoni per la Ajace Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Major.

RAIDERS OF OLD CALIFORNIA (Lungo il Fiume Rosso) - **r.**: Albert C. Gannawoy - **s.** e **sc.**: Sam Roeca, Thomas G. Hubbard - **f.**: Charles Straumer - **mo.**: Carl Pingitore - **int.**: Jim Davis (Angus Clyde McKane), Arleen Whelan (Julie), Faron Young (Marshal Young), Marty Robbins (Voyle), Lee Van Cleef (Pardee), Louis Jean Heydt (giudice Ward), Harry Lauter (Scott), Douglas Fowley (sceriffo), Larry Dobkin (Don Miguel Sebastian), Bill Coontz, Don Diamond, Ric Vallon, Tom Hubbard - **p.**: Albert C. Gannaway per la Republic - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

RALLY ROUND THE FLAG, BOYS (Missili in giardino) - **r.**: Leo McCarey - **s.**: dal romanzo di Max Shulman - **sc.**: Claude Binyon, Leo McCarey - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): Leon Shamroy - **m.**: Cyril J. Mockridge - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller - **mo.**: Louis R. Loeffler - **int.**: Paul Newman (Harry Bannerman), Joanne Woodward (Grace Bannerman), Joan Collins (Angela Hoffa), Jack Carson (capitano Hoxie), Dwayne Hickman (Grady Metcalf), Tuesday Weld (Comfort Goodpasture), Gale Gordon (col. Thorwald), Tom Gilson (Opie), O. Z. Whitehead (Isaac Goodpasture), Ralph Osborn III° (Danny Bannerman), Stanley Livingston (Peter), John Lormer (George Melvin) - **p.**: Leo McCarey per L. McCarey Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

RASCEL MARINE - **r.**: Guido Leoni - **s.**: Guido Leoni - **sc.**: Guido Leoni, Fede Arnaud, Giorgio Lotta, Dore Modesti - **f.** (Ferraniacolor, Totalscope): Gianni Di Venanzo - **m.**: Renato Rascel e Mazzocchi - **scg.**: Maurizio Mammi - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Renato Rascel, Ernesto Calindri, Mario Carotenuto, Célina Cely, Kaida Horiuchi, Aldo Giuffré, Paolo Ferrari, Carlo Hintermann, Enzo Garinei, Andrea Petricca, Eric Yong Wing Wah, Kengiro Azuma, Kohari Hisanori, Yasumi Takashaki, Hideyzuki Majima, Mario Ho, Ichro Takeda - **p.**: Franco Cristaldi per la Lux-Vides - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Lux.

RELUCTANT DEBUTANTE, The (Come sposare una figlia) - **r.**: Vincente Minnelli - **s.**: dalla commedia di William Douglas Home - **sc.**: W. Douglas Home - **f.** (Metrocolor, Cinemascope): Joseph Ruttenberg - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo.**: Adrienne Fazan - **int.**: Rex Harrison (Jimmy Broadbent), Kay Kendall (Sheila Broadbent), John Saxon (David Parkson), Sandra Dee (Jane Broadbent), Angela Lansbury (Mabel Claremont), Diane Clare (Charissa Claremont), Peter Myers (David Fenner) - **p.**: Pandro S. Berman per la Avon - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

Nel trascorrere disinvoltamente, e senza danni, da un genere all'altro, Vincente Minnelli si è imbattuto nella commedia di costume. Bisogna riconoscere che il risultato è soddisfacente, sia per la finezza, il brio e la somma raffinatezza di mestiere spiegati nell'insieme del racconto, sia per le puntate satiriche e per le molte sapide annotazioni qua e là prodigate soprattutto nella dipintura di alcuni caratteri. Inoltre, va sottolineata l'affiatatissima prestazione di due squisiti attori britannici, Rex Harrison e Kay Kendall, con cui stride soltanto la leziosa presenza dei due deuteragonisti giovanetti. (L. A.)

REMARKABLE MR. PENNYPACKER, The (Il molto onorevole Mr. Pennypacker) - **r.**: Henry Levin - **s.**: dalla commedia di Liam O'Brien - **sc.**: Walter Reisch - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): Milton Krasner - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Mark Lee Kirk- **mo.**: William Mace - **int.**: Clifton Webb (Pa Pennypacker), Dorothy McGuire (Ma Pennypacker), Charles Coburn (il nonno Pennypacker), Jill St.John (Kate Pennipacker), Ron Ely (Wilbur Fielding), Ray Stricklyn (Horace Pennypacker III°), David Nelson (Henry Pennypacker), Dorothy Stickney (zia Jane), Larry Gates (rev. Fielding), May Jayne Saunders (Laurie Pennypacker), Richard Deacon (sceriffo) - **p.**: Charles Brackett per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

ROCK - A - BYE BABY (Il balio asciutto) - **r.**: Frank Tashlin - **s.**: Preston Sturges - **sc.**: Frank Tashlin - **f.** (Technicolor, Vistavision): Haskell Boggs - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: Jerry Lewis (Clayton Poole), Marilyn Maxwell (Carla Naples), Reginald Gardiner (Harold Herman), Salvatore Baccaloni (Salvatore Naples), Hans Conried (sig. Wright), Isobel Elsom (signora Van Cleve), James Gleason (dott. Simkins), Ida Moore (Bessie Polk), Gary Lewis (Young Clayton), Alex Geary (giudice Jenkins), Connie Stevens (Connie Naples) - **p.**: Jerry Lewis per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

E' un altro film della nuova tendenza « patetica » di Jerry Lewis, dove la comicità esplosiva che gli è caratteristica si smorza alla ricerca di uno stile più contenuto e realistico. Lo spunto è originale e riporta allo schermo in veste di soggettista quell'eccellente regista di film brillanti che è Preston Sturges: un giovanotto prende in casa tre neonate

e le alleva come una mamma, diplomandosi persino in puericoltura. La satira è ben centrata, se pensiamo al matriarcato che va diffondendosi in America e alle classiche vignette del marito che lava i piatti, ma la regia, e soprattutto la sceneggiatura, di Frank Tashlin (che pure è il migliore regista comico dell'ultima leva hollywoodiana) segnano sovente il passo, con pause di stanchezza e non poche concessioni al sentimentalismo dolciastro. Da ricordare un'ottima sequenza (quella dell'innaffiatoio) che costituisce una breve comica a sè: breve, concitata, riporta (ma solo per un attimo) alle tradizioni del « muto ». (E. G. L.)

RONDE, La (La ronde) - **r.**: Max Ophüls - **s.**: dal lavoro teatrale di Arthur Schnitzler - **sc.**: Jacques Natanson, Max Ophüls - **f.**: Christian Matras - **m.**: Oscar Strauss - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **mo.**: Léonide Azar - **c.**: Annenkov - **int.**: Anton Walbrook (il conduttore della « ronde »), Simone Signoret (Léocardie), Serge Reggiani (Frantz), Simone Simon (Marie), Daniel Gélin (Alfred), Danielle Darrieux (Emma), Fernand Gravey (Charles), Odette Joyeux (Anna), Jean-Louis Barrault (Kuhlenkampf), Isa Miranda (l'attrice), Gérard Philipe (il conte) - **p.**: Sacha Gordine - **o.**: Francia, 1950 - **d.**: regionale.

Per un giudizio su questo film rimandiamo il lettore a quanto scrisse Giulio Cesare Castello in occasione della prima proiezione italiana (XI *Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia*) *in « Bianco e Nero » n.* XI, 1950, *pag.* 11.

SADDLE THE WIND (Lo sperone insanguinato) — **r.**: Robert Parrish - **s.**: Thomas Thompson - **sc.**: Rod Serling - **f.** (Metrocolor, Cinemascope): George J. Folsey - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: William A. Horning, Malcolm Brown - **mo.**: John McSweeney, jr. - **int.**: Robert Taylor (Steve Sinclair), Julie London (Joan Blake), John Cassavetes (Tony Sinclair), Donald Crisp (sig. Deneen), Charles McGraw (Larry Venables), Royal Dano (Clay Ellison), Richard Erdman (Dallas Hanson), Douglas Spencer (Hamp Scribner), Ray Teal (Brick Larson), Irene Tedrow - **p.**: Armand Deutsch per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

SAGA OF HEMP BROWN, The (La vendetta del tenente Brown) - **r.**: Richard Carlson - **s.** e **sc.**: Bob Williams - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Phil Lathrop - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.** Alexander Golitzen, Robert Smith - **mo.**: Tony Martinelli - **int.**: Rory Calhoun (Hemp Brown), Beverly Garland (Mona Langley), John Larch (Jed Givens), Russell Johnson (Hook), Fortunio Bonanova (Serge Bolanos), Morris Ankrum (Bo Slauter), Marjorie Stapp (signora Ford), Yvette Vickers (Amelia Smedley) - **p.**: Gordon Kay per la Universal International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

SALAUDS VONT EN ENFER, Les (Gli assassini vanno all'inferno) - **r.**: Robert Hossein - **s.**: dal lavoro teatrale di Frédéric Dard - **sc.**: René Wheeler, R. Hossein - **f.**: Michel Kelber - **m.**: André Gosselain - **scg.**: Serge Pimenoff - **mo.**: Charles Bretoneiche - **int.**: Marina Vlady (Eva), Henri Vidal (Pierre Macquart), Serge Reggiani (Lucien Rudel), Jacques Duby (Georges Bagot), Robert Dalban (Jérôme), Marthe Mercadier (Germaine Bagot), Robert Hossein (il numero 164), Lucien Raimbourg, Bachir Toure, Jean Clarieux, Guy Kerner - **p.**: Jules Borkon - Champs Elysées Prod. - **o.**: Francia, 1955 - **d.**: Dear.

SEPARATE TABLES (Tavole separate) - **r.**: Delbert Mann - **s.**: dalla commedia omonima di Terence Rattigan - **sc.**: T. Rattigan, John Gay - **f.**: Charles Lang, jr. - **m.**: David Raksin - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: Deborah Kerr (Sibyl Railton-Bell), Rita Hayworth (Ann Shankland), David Niven (magg. Pollock), Wendy Hiller (miss Cooper), Burt Lancaster (John Malcom), Gladys Cooper (signora Railton-Bell), Felix Aylmer (sig. Fowler), Cathleen Nesbitt (Lady Matheson), Rod Taylor (Charles), Audrey Dalton (Jean), May Hallatt (signorina Meacham), Priscilla Morgan (Doreen), Hilda Plowright (Mabel) - **p.**: Harold Hecht per la Hecht, Hill and Lancaster - Clifton Productions Picture - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

Regista della solitudine, Delbert Mann è stato chiamato a mettere in scena (è la parola pertinente) questa versione della troppo fortunata commedia « double face » di Terence Rattigan e ha assolto il suo compito limitandosi — come gli era stato proba-

bilmente chiesto — a un lavoro di organizzazione e di concentrazione. Di attori, s'intende, perchè sono gli interpreti che danno forza di convinzione e illusoria efficienza a un testo mediocre, affidato a uno psicologismo di maniera e a una superficiale critica di costume. Prevedibilmente due Oscar hanno premiato l' « *équipe* »; *a noi sembra più meritato quello di Wendy Hiller.* (M. M.)

7th VOYAGE OF SINBAD, The (Il settimo viaggio di Sinbad) - **r.**: Nathan Juran - **s.** e **sc.**: Kenneth Kolb dalle « Mille e una notte » - **f.** (Technicolor, Megascope, Dynamation), Wilkie Cooper - **e. s.**: Ray Harryhausen - **m.**: Bernard Herrman - **scg.**: Gil Parrendo - **mo.**: Edwin Bryant, Jerome Thoms - **int.**: Kerwin Mathews (Sindab), Kathryn Grant (Parisa), Richard Eyer (il Genietto), Torin Thatcher (Sokurah), Alec Mango (Califfo), Danny Green (Karim), Harold Kasket (Sultano), Alfred Brown (Harufa), Nan de Herrera (Sadi), Virgilio Teixeira (Alì), Nino Falanga (un marinaio), Luis Guedes (capo della ciurma) - **p.**: Charles H. Schneer per la Columbia - Morningside Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

SILENT ENEMY, The (Ora X: Gibilterra o morte!) - **r.**: William Fairchild - **s.**: dal libro « Commander Crabb » di Marshall Pugh - **sc.**: William Fairchild - **f.**: Otto Heller - **f. subacquea**: Egil Woxholt - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Bill Andrews - **mo.**: Alan Osbiston - **int.**: Laurence Harvey (ten. Crabb), Dawn Addams (Jill Masters), Michael Craig (Knowles), John Clements (ammiraglio), Sidney James (sottufficiale capo Thorpe), Alec McCowen (Morgan), Nigel Stock (Fraser), Ian Whittaker (Thomas), Gianna Maria Canale (Conchita), Arnoldo Foà (Tomolino), Massimo Serato (Forzellini), Giacomo Rossi Stuart (Rosati), Carlo Giustini (Fellini), Terence Longdon (ten. Bailey) - **p.**: Bertram Ostrer per la Romulus - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Globe.

SNORKEL, The (Delitto in tuta nera) - **r.**: Guy Green - **s.**: Anthony Dawson - **sc.**: Peter Myers, Jimmy Sangster - **f.**: Jack Asher - **m.**: Francis Chagrin - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Bill Lenny - **int.**: Peter Van Eyck (Jacques Duval), Betta St. John (Jean), Mandy Miller (Candy), Grégoire Aslan (l'ispettore), William Franklyn (Wilson), Henry Vidon (il giardiniere), Marie Burke (domestica a ore), Irene Prador (la francese), Robert Rietty (sergente), il cane Flush - **p.**: Michael Carreras per la Hammer Film Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Ceiad-Columbia.

SOIS BELLE ET TAIS-TOI (Fatti bella e taci!) - **r.**: Marc Allégret - **s.**: William Benjamin, Marc Allégret - **sc.**: M. Allégret, Odette Joyeaux, Gabriel Arout, Jean Marsan e Roger Vadim - **f.**: Armand Thirard - **m.**: Jean Wiener - **scg.**: Auguste Capelier - **mo.**: Suzanne de Troeye - **int.**: Henri Vidal (ispettore Jean Morel), Mylène Demongeot (Virginie), Roger Hanin (capo gangster Carlomagno), René Lefèvre (Raphaël), Darry Cowl (aiutante ispettore), Béatrice Altariba, Jean-Paul Belmondo, Anne Collette, François Darbon, Robert Dalban, Alain Delon - **p.**: Les Films E.G.E. - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Del Duca.

SON OF ROBIN HOOD, The (L'erede di Robin Hood) - **r.**: George Sherman - **s.** e **sc.**: George Sherman, George Slavin - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Arthur Grant - **m.**: Leighton Lucas - **scg.**: Normand Arnold - **mo.**: Alan Osbiston - **int.**: Al Hedison (Jamie), June Laverick (Deering), David Farrar (Des Roches), Marius Goring (Chester), Philip Friend (Dorchester), Delphi Lawrence (Sylvia), George Coulouris (Alan A'dale), George Woodbridge (Little John), Humphrey Lestocq (Blunt), Noel Hood (la prioressa) - **p.**: George Sherman per Argo Film Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Fox.

SOUND AND THE FURY, The (L'urlo e la furia) di Martin Ritt.
Vedere recensione di T. Ranieri e dati in un prossimo numero.

SOUTH PACIFIC (South Pacific) - **r.**: Joshua Logan - **s.**: dalla commedia omonima di Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II, Joshua Logan, basata su « I racconti del Sud Pacifico » di James A. Michener - **sc.**: Paul Osborn - **f.** (Technicolor, Todd AO): Leon Shamroy - **m.**: Richard Rodgers, libretto e

parole di Oscar Hammerstein II - **cor.**: LeRoy Prinz - **scg.**: Lyle R. Wheeler, John De Cuir - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Rossano Brazzi (Emile De Becque), Mitzi Gaynor (Nellie Forbush), John Kerr (ten. Cable), Ray Walston (Luther Billis), Juanita Hall (Bloody Mary), France Nuyen (Liat), Russ Brown (capitano Brackett), Jack Mullaney (professore), Ken Clark (Spewpot), Floyd Simmons (Harbison), Candace Lee (Ngana, figlia di Emile), Warren Hsieh (Jerome, figlio di Emile), Tom Laughlin (Buzz Adams), Galvan De Leon (sottocapo), Ronald Ely (co-pilota), Richard Cutting (ammiraglio Kester), Robert Jacobs, Archie Savage, Darleen Engle - **p.**: Buddy Adler per la South Pacific Enterprises - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

SPACEWAYS (Viaggio nell'interspazio) - **r.**: Terence Fisher - **s.**: dalla commedia radiofonica di Charles Eric Maine - **sc.**: Paul Tabori, Richard Landau - **f.**: Reginald Wyer - **m.**: Ivor Slaney (Costantino Ferri per l'ediz. italiana) - **scg.**: J. Elder Wills - **mo.**: Maurice Rootes - **int.**: Howard Duff (Stephen Mitchell), Eva Bartok (Lisa Frank), Andrew Osborn (Phillip Crenshaw), Alan Wheatley (Smith), Philip Leaver (dott. Keppler), Michael Medwin (Toby Andrews), Cecile Chevreau (Vanessa), Anthony Ireland (gen. Hays), David Horne (ministro di Gabinetto), Hugh Moxey, Leo Phillips, Marianne Stone, Jean Webster-Brough - **p.**: Michael Carreras per la Hammer Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1953 - **d.**: Film Selezione.

SUYANAIA KOROLEVA (La regina delle nevi) - **r.**: L. Atamanov - **s.**: dalla novella di Hans Christian Andersen - **m.**: Aivasian, Kaciaturian - **p.**: Soiusmultifilm in Sovcolor - **o.**: U.R.S.S., 1957 - **d.**: regionale. (Lungometraggio a disegni animati).

TEEN - AGE CRIME WAVE (La bestia) - **r.**: Fred F. Sears - **s.**: Ray Buffum - **sc.**: Harry Essex, Ray Buffum - **f.**: Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Tommy Cook (Mike Denton), Mollie McCart (Terry), Sue England (Jane), Frank Griffin (Ben Grant), James Bell (Tom Grant), Kay Riehl (Sarah Grant), Guy Kingsford (Koberly), Larry Blake (serg. Connors), James Ogg (Al), Robert Bice (Smith), Kathleen Mulqueen, Helen Brown, Sydney Mason, George Cisar - **p.**: Clover Prod. - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Metropolis.

THIS HAPPY FEELING (Le tentazioni del sig. Smith) - **r.**: Blake Edwards - **s.**: dalla commedia «For Love or Money» di F. Hugh Herbert - **sc.**: Blake Edwards - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Art Arling - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard Riedel - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Debbie Reynolds (Janet), Curd Jürgens (Mitch), John Saxon (Bill), Alexis Smith (Nita Holloway), Mary Astor (signora Tremaine), Estelle Winwood (signora Early), Troy Donahue (Tony Manca), Hayden Rorke (Phil), Joe Flynn (dott. McCafferty) - **p.**: Ross Hunter per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

TIKHII DON (Il placido Don - I. episodio) di Serghei Gherassimov (**d.**: Micarcine).

Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. IX, 1958, *pag.* 20, 26 (*Bruxelles* 1958).

TOTO', EVA E IL PENNELLO PROIBITO - **r.**: Steno - **s.** e **sc.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.**: Alvaro Marconi - **m.**: Gorni Kramer - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Totò, Abbe Lane, Mario Carotenuto, Giacomo Furia, Louis De Funès, José Guardiola, Enzo Garinei, Riccardo Valle, Luigi Pavese, Luna Pilar - **p.**: Jolly Film, Cormoran, Hesperia - **o.**: Italia, Francia, Spagna, 1958 - **d.**: Titanus.

TOTO' NELLA LUNA - **r.** Steno - **s.**: Steno, Lucio Fulci - **sc.**: Sandro Continenza, Ettore Scola, Steno - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Alessandro Derevitzski - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Giuliana Martelli - **int.**: Totò (Pasquale), Sylva Koscina (Lidia), Ugo Tognazzi (Achille), Luciano Salce (Von Braut), Sandra Milo (Tatiana), Renato Tontini (Vladimiro), Giacomo Furia (comm. Bardi), Jim Dolen (O' Connor), Richard McNamara (Campbell), Ago-

stino Salvietti (amministratore), Francesco Mulé (una guardia), Marco Tulli (un creditore), Ignazio Leone (un poliziotto) - **p.**: Mario Cecchi Gori per Maxima Film, Variety Film, Mountfluor Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Variety Film.

TRE STRANIERE A ROMA - **r.**: Claudio Gora - **s.**: Franco Meola, Arpad De Riso - **sc.**: A. De Riso, Carlo Veo e Carlo Moscovini - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Nino P. Tassone - **scg.**: Paoletto - **int.**: Yvonne Monlaur, Claudia Cardinale, Françoise Danell, Luciano Marin, Roy Ciccolini, Leonardo Botta, Dolores Palumbo, Alberto Talegalli, Nando Bruno, Guglielmo Inglese, Turi Pandolfini, Tamara Lees, Don Marino Barreto jr. - **p.**: Laika Cinematografica - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

TRICHEURS, Les (Peccatori in blue-jeans) di Marcel Carné.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel n. V, 1959, *pag.* 46.

TROOPER HOOK (La schiava degli Apaches) - **r.**: Charles Marquis Warren - **s.**: Jack Schaefer - **sc.**: Ch. Marquis Warren, David Victor, Herbert Little, jr. - **f.**: Ellsworth Fredricks - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: Nick Remisoff - **int.**: Joel McCrea, Barbara Stanwyck, Earl Holliman, Edward Andrews, John Dehner, Susan Kohner, Royal Dano, Terry Lawrence, Celia Lovsky, Rodolfo Acosta, Stanley Adams, Pat O'Moore, Jeanne Bates, Rush Williams, Dick Shannon, D. J. Thompson, Sheb Wooley, Cyril Delivanti - **p.**: Sol Baer Fielding per l'United Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Cineuropa.

TRUANDS, Les (A colpo sicuro) - **r.**: Carlo Rim - **s.** e **sc.**: Carlo Rim - **f.**: Maurice Barry - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Serge Pimenoff - **mo.**: Monique Kirsanoff - **int.**: Yves Robert (Amedeo Benoit), Eddie Costantine (Jim Esposito), Noël Noël (Cahuzac), Jean Richard (Alessandro), Sylvie (Clarissa Benoit), Lucien Baroux (il curato), Mireille Granelli (Clarissa da giovane), Irène Tunc (la donna di Jim), Junie Astor (la signorina Puc, la sarta), Hélèna Manson, Martine Alexis, Claude Borelli, Denise Provence, Line Noro, Robert Dalban, Berval, Gaston Modot, Cora Vaucaire, Ariene Lancell, Béatrice Arnac, Robert Vattier, Albert Rémy, Guy Tréjean, Françoise Delbart, Nelly Vignon, André Bervil, Jean d'Yd, Daniel Sorano - **p.**: Gaumont, Franco-London Film - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: Cei-Incom.

TUPPE - TUPPE, MARESCIA' - **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.** e **sc.**: Ettore M. Margadonna, Luciano Corda - **f.**: Raffaele Masciocchi - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Peppino De Filippo, Giovanna Ralli, Roberto Risso, Lorella De Luca, Memmo Carotenuto, Aroldo Tieri, Vittoria Crispo, Maria Paris - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

27th DAY, The (I 27 giorni del pianeta Sigma) - **r.**: William Asher - **s.**: dal romanzo di John Mantley - **sc.**: John Mantley - **f.**: Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Ross Bellah - **mo.**: Jerome Thomas - **int.**: Gene Barry, Valerie French, George Voskovec, Arnold Moss, Stefan Schnabel, Ralph Clanton, Frederick Ledebur, Paul Birch, Azemat Janti, Marie Tsien, Ed Hinton, Grandon Rhodes - **p.**: Helen Ainsworth per la Romson Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metropolis.

TWILIGHT FOR THE GODS (Il capitano dei Mari del Sud) - **r.**: Joseph Pevney - **s.**: dal romanzo di Ernest Gann - **sc.**: Ernest Gann - **f.** (Eastmancolor): Irving Glassberg - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Eric Orbom - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: Rock Hudson (Bell), Cyd Charisse (Charlotte), Arthur Kennedy (Ramsay), Leif Erickson (Hutton), Charles Mc Graw (Yancey), Ernest Truex (Butterfield), Richard Haydn (Wiggins), Wallace Ford (Old Brown), Celia Lovsky (Ida), Robert Hoy (Keim), Judith Evelyn (Ethel), Vladimir Sokoloff (Feodor) - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Universal.

UNTER PALMEN AM BLAUEN MEER (Vacanze a Portofino) - **r.**: Hans Deppe - **s.** e **sc.**: Kurt E. Walter - **f.** (Ferraniacolor): Werner Lenz - **m.**: Heino

Gaze e Heinrich Riethmüller - **int.**: Giulia Rubini (Marina), Teddy Reno (Teddy Reno), Lil Dagover (Zia Celestina), Bibi Johns (Kitty), Helmut Zacharias e il suo complesso (Harry Thomas), Harald Juhnke (Fredy), Charles Regnier (Cesare), Horst Uhse (Rasemann) - **p.**: Omega-Orlando - **o.**: Germania Occidentale-Italia, 1957 - **d.**: Orlando Film.

UOMO FACILE, Un di Paolo Heusch e Fausto Tozzi.
Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

VENDICATORE, Il - **r.**: William Dieterle - **s.**: dal racconto «Dubrowski» di Puskin - **sc.**: Gino de Sanctis, Andrej K. De Coligny - **f.** (Eastmancolor, Totalscope): Aldo Giordani - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: John Forsythe (Vladia Dubrowski), Rosanna Schiaffino (Masha), William Dieterle (Petrovich), Giulio Donnini (Pafnutic), Nerio Bernardi, Guido Celano, Paul Dahlke, Johanna Hofer, Sima Janicievic - **p.**: Hesperia (Roma) - Vardar (Belgrado) - **o.**: Italia-Jugoslavia, 1958 - **d.**: Euro.

VIE, Une (Una vita) di Alexandre Astruc (**d.**: Cino del Duca).
Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 18, 31 (*Venezia* 1958).

VIKINGS, The (I Vichinghi) - **r.**: Richard Fleischer - **s.**: dal romanzo omonimo di Edison Marshall - **sc.**: Calder Willingham - **ad.**: Dale Wasserman - **f.** (Technicolor, Technirama): Jack Cardiff - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.** Harper Goff - **mo.**: Elmo Williams - **int.**: Kirk Douglas (Einar), Tony Curtis (Eric), Ernest Borgnine (Ragnar), Janet Leigh (Morgana), James Donald (Egbert), Alexander Knox (padre Godwin), Frank Thring (Aella), Maxine Audley (Enid), Eileen Way (Kitala), Edric Connor (Sandpiper), Dandy Nichols (Bridget), Per Bucknoj (Bjorn), Almut Berg (Pigtails) - **p.**: Jerry Bresler per la Kirk Douglas Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.
Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. X, 1958 . *pag.* 29 (*Locarno* 1958).

VILLA! (Il generale dei desperados) - **r.**: James B. Clark - **s. e sc.**: Louis Vittes - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe color, Cinemascope): Alex Phillips - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: John Mansbridge - **mo.**: Benjamin Laird - **int.**: Brian Keith (Bill Harmon), Rodolfo Hoyos (Pancho Villa), Cesar Romero (Fierro Lopez), Margia Dean (Julie), Carlos Muzquiz (Cabo), Mario Navarro (Pajarito), Ben Wright (Francisco Madero), Elisa Loti (Manuela) - **p.**: Plato A. Skouras per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

VIOLENT PLAYGROUND (L'incendiario) - **r.**: Basil Dearden - **s. e sc.**: James Kennaway - **f.**: Reginald Wyer - **m.**: Philip Green - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Arthur Stevens - **int.**: Stanley Baker (Truman), Anne Heywood (Cathie), David McCallum (Johnny Murphy), Peter Cushing (il prete), John Slater (serg. Walker), Clifford Evans (Heaven), Moultrie Kelsall (soprintendente), George A. Cooper (ispettore capo), Brona Boland (Mary Murphy), Fergal Boland (Patrick Murphy), Michael Chow (Alexander), Tsai Chin (Primrose), Sean Lynch (Slick), Benice Swanson (Meg), Fred Fowell (Tommy), Sheila Raynor (signora Catlin), Christopher Cooke (David Catlin), Irene Arnold (signora Baker), Oonagh Quinn (Jilly Backer) - **p.**: Michael Relph per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Rank.

VLCI JAMA (La tana del lupo) di Jiri Weiss (**d.**: Cino Del Duca).
Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 23, 31 (*Venezia* 1958).

Riedizioni

ADVENTURES OF TOM SAWYER, The (Le avventure di Tom Sawyer) - **r.**: Norman Taurog - **s.**: dal romanzo omonimo di Mark Twain - **sc.**: John W. A. Weaver - **f.** (Technicolor): James Wong Hove, Wilfred Cline - **m.**: Lou Forbes - **scg.**: Lyle Wheeler, William Cameron Menzies - **mo.**: Hal C. Kern.

Margaret Clancey - **int.**: Tommy Kelly, Jackie Moran, May Robson, Ann Gillis, Victor Jory, David Holt, Walter Brennan, Spring Byington, Donald Meek, Victor Kilian, Philip Hurlic, Margaret Hamilton, Cora Sue Collins, Georgie Milling, Olin Howlin, Nana Bryant, Mickey Rentchler, Erville Alderson, Charles Richman, Marcia Mae Jones, Frank McGlynn, sr. - **p.**: David Selznick per la United Artist - **o.**: U.S.A., 1938 - **d.**: Globe.

BEST YEARS OF OUR LIVES, The (I migliori anni della nostra vita) di William Wyler.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel n. V, 1959, *pag.* 51.

CINDERELLA (Cenerentola) - r.: Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Clyde Geronimi - **s.**: dalla favola omonima di Charles Perrault - **sc.**: MacStewart, A. Kendall O'Connor, Tom Codrick, Hugh Hennesy, Lance Nolley, Charles Philippi, Don Griffith, Thor Putnam - **anim.**: Don Luske, Phil Duncan, Hugh Fraser, Hal King, Fred Moore, Harvey Toombs, Judge Whitaker, Cliff Nordberg, Marvin Woodward, Hal Ambro, George Nicholas, Ken O'Brien - **m.**: Oliver Wallace e Paul Smith - **mo.**: Donald Halliday - **p.**: Walt Disney-RKO - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Rome International.

CRISS - CROSS (Criss Cross, già **Doppio Gioco) - r.**: Robert Siodmak - **s.**: Don Tracy - **sc.**: Daniel Fuchs - **f.**: Frank Palmer - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: Bernard Herzbrun, Boris Leven - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Burt Lancaster (Steve Thompson), Yvonne De Carlo (Anna), Dan Duryea (Slim), Stephen McNally (Ramirez), Richard Long (Slade Thompson), Esy Morales (dirett. orchestra). Tom Pedi (Vincent), Percy Helton (Frank), Alan Napier (Finchley), Griff Barnett (Pop), Meg Randall (Helen), Joan Miller, Edna M. Holland, John Doucette, Marc Krah, James O'Rear - **p.**: Michael Kraike per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: Universal.

SECRET LIFE OF WALTER MITTY, The (Sogni proibiti) - r.: Norman Z. McLeod - **s.**: James Thurber - **sc.**: Ken Englund, Everett Freeman - **f.** (Technicolor): Lee Garmes - **m.**: David Raksin - **scg.**: George Jenkins e Perry Ferguson - **mo.**: Monica Collingwood - **int.**: Danny Kaye, Virginia Mayo, Boris Karloff, Fay Bainter, Ann Rutherford, Thurston Hall, Gordon Jones, Florence Bates, Konstantin Shayne, Reginald Denny, Henry Corden, Doris Lloyd, Fritz Feld, Frank Reicher, Milton Parsons - **p.**: Samuel Goldwyn-RKO - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: Euro.